



SELBSTBILDNIS. 1879.

JAMES ENSOR

VON PAUL COLIN

Autorisierte Übertragung von
HANS JACOB

Mit 74 Abbildungen

1. BIS 3. TAUSEND
GUSTAV KIEPENHEUER VERLAG
POTSDAM 1921

· I ·

Einige Kritiker in Deutschland haben die Geschichte der belgischen Malerei im letzten Jahrhundert bereits kurz umrissen. Merkwürdigerweise steht der Name Ensor nicht immer in ihren Aufsätzen, und der Maler, der wahrscheinlich in den Augen unserer Kinder die belgische Schule unserer Zeit beherrschen wird, hat die Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Fremden, die unser Land bereisen, nicht auf sich zu lenken vermocht.

Um diese Kritiker zu entlasten, muß festgestellt werden, daß sie sich zum Aufbau ihrer Arbeit im allgemeinen auf die Museen der großen Städte und besonders auf das Museum in Brüssel stützen. Aber im rückständigen und mißtrauischen Belgien, wo die Kunst immer noch von „offiziellen" Kommissionen regiert und von Beamten tyrannisiert wird, werden die Künstler, deren Genie die Grenzen des „Schongesehenen" übersteigt, wie die Pest von öffentlichen Sammlungen und Ausstellungen ferngehalten. Bis vor ganz kurzer Zeit erinnerte ein einziges Bild im Museum in Brüssel an Ensor, und es bedurfte des hartnäckigen Drängens und Protestes zahlreicher Künstler, die sich auf die Berühmtheit des Meisters stützten, um das Ministerium der Schönen Künste zu bewegen, vier jüngere Werke zu erwerben und sie in unserem bedeutendsten Nationalmuseum aufzunehmen.

Ich erinnere mich, wie starr ich vor Bewunderung war, als mir auf einer meiner Reisen der erfahrene Leiter des Staedel-Museums in Frankfurt am Main den Mechanismus der Neuerwerbungen erklärte: Selbständigkeit und bedeutende Summen für die Werke lebender Künstler, langwierige Verhandlungen und zahlreiche Schwierigkeiten für Werke verstorbener Künstler. Daher hängen auch die Wände voll expressionistischer Bilder und voll der besten Gemälde zeitgenössischer Franzosen. In den anderen deutschen Museen ist es genau so: ich erinnere nur an die Neue Staatsgalerie in München, wo ein bemerkenswerter Kokoschka nicht weit von Manet und gegenüber von Gauguin hängt.

In Belgien ist es anders. Nur die seit vielen Jahren verstorbenen Maler sind zusammen mit dem Haufen akademischer Maler in unseren Sammlungen vertreten. Eine Herausforderung des gesunden Menschenverstandes und der traditionell vlämischen Malkunst! Nur die schlimmsten Schmierer dürfen ihre Bilder in den Museen sehen; und die — davon kann sich jeder, der hinreist, überzeugen! — sind Abladestellen für die Werke Unwürdiger.

Das erklärt die gewissenhafte Einschätzung der deutschen Kritiker oder die beträchtlichen Lücken in ihren Büchern. Unsere wahren Maler kennen sie nicht — niemand kennt sie im Ausland, und in Belgien bewundert niemand unsere junge expressionistische Schule, die reich und fruchtbar ist —, und je nach dem sie streng oder nachsichtig waren, haben sie grundlos unsere Schule verurteilt oder gelobt.

Wir sind selbstverständlich dankbar dafür, daß sie ihre Aufmerksamkeit auf unsere Maler gelenkt haben — um so mehr, als wir wissen, wie sehr wir in dieser Angelegenheit Unrecht haben —, trotzdem aber, glaube ich, muß man gegen einige ihrer Folgerungen Einspruch erheben.

* * *

Die belgische Schule des XIX. Jahrhunderts verdient um ihres Reichtums, ihrer Vitalität und der zahlreichen berühmten Meister willen zusammen mit der französischen Schule zu den besten ihrer Zeit gerechnet zu werden. Zweifellos hängt sie etwas von der französischen Schule ab und bestätigt diese Verkettung in jeder Epoche: Neoklassizismus, Romantik, Realismus, Impressionismus. Aber man braucht sich an dieser Stelle nicht die Namen gewisser belgischer Maler in Erinnerung zu bringen — etwa Joseph und Alfred Stevens, die Paris eroberten —, und die Durchsicht unserer Produktion beweist, daß unsere Künstler die französischen Lehren stets zu vermitteln verstanden.

Es wäre unangebracht, hier, selbst in der kürzesten Art und Weise, unsere zeitgenössische Malerei zu umreißen. Trotzdem aber darf ich die großen Linien dieser Bewegung nicht außer Acht lassen, denn James Ensor nimmt durch den Umsturz, dessen Symbol er ist, einen großen Platz darin ein.

Ich will nicht bei dem Einfluß verweilen, den Louis Davids brüsseler Exil fünfzehn Jahre lang auf unsere Schule ausgeübt hat, ebensowenig beim Widerstand der Romantiker gegen die klassische Disziplin, die er importiert hatte. Das hieße bis zum Anfang, zum mindestens bis zum Ende des ersten Teiles des Jahrhunderts zurückschweifen; ich will mich damit begnügen, zu bemerken, daß die belgischen Romantiker vielleicht die einzigen Maler sind, die sich der Parallelbewegung in Paris nicht unmittelbar anschlossen, sondern nach zwei Jahrhunderten der Dekadenz die Tradition von Rubens wieder aufzurichten bemüht waren. Sie hatten übrigens einen so vollkommenen Mißerfolg, daß nach weniger als zwanzig Jahren nach ihrem Versuch ihre Schüler (und sie selbst) mit den letzten „Klassikern" sich verbrüderten.

Junge Leute, die deutlich erkannten, in welche Sackgasse die Schule sich verrannt hatte und welche Lehren sie vergifteten, unternahmen verschiedentlich Befreiungsversuche. Ich hoffe, eines Tages ausführlich die erbitterten Kämpfe Charles de Groux' und des „Atelier Saint Luc" beschreiben zu können, ebenso die der „Société Libre Des Beaux Arts", die verschiedenartige, aber bemerkenswerte Männer vereinigte, wie den damals noch jungen Constantin Meunier, den Courbetschüler Louis Dubois, der im Begriff war, den Realismus in Belgien durchzusetzen, Eugène Smits, ein italienisches Schmuckkünstlertemperament, Hippolyte Boulanger, Louis Artan und Félicien Rops.

Um diesen improvisierten Organismus herum geschah tatsächlich eine Mobilisation aller jungen Kräfte der vlämischen Malerei; entstanden war er lediglich aus der Notwendigkeit heraus, der gefährlichsten Verkalkung Widerstand zu leisten. Die „Société Libre" wirkte hauptsächlich in Brüssel. In Antwerpen organisierte sich der Widerstand: Henri Leys, dessen bewegte Laufbahn ihren Weg über Frankreich und Delacroix nicht weniger als über Deutschland und Holbein machte, — Henri de Braekeleer, der einer der ruhmreichsten und vielleicht unser größter Palettenvirtuose ist, und schließlich Jan Stobbaerts, der während des Krieges achtzigjährig gestorben ist, nachdem er sich zu einer Art konzentrierten Luminismus entwickelt hatte.



DIE DAME MIT DER STUPSNASE. 1880. (Slg. A. Lambotte, Brüssel)



DER KOHL. 1880. (Slg. Ernest Rousseau, Brüssel)

Aber alle Bewegungen, selbst die großzügigsten, bringen eine ästhetische Dekadenz mit sich, sobald sie zum Stillstand kommen. Neuerdings hat man das beim französischen Impressionismus erlebt. Die „Société Libre Des Beaux Arts“ löste sich bald auf, und nach wenigen Jahren lastete der realistische Hemmschuh ebenso schwer auf den jungen Talenten wie die Regeln der Akademie. Eine Unmenge alter und junger Nachahmer und störrischer Doktrinäre mechanisierten die Malkunst, und selbst das Werk der Befreiungsapostel diente denen zum Beispiel, die eine neue Sklaverei predigten. Die von der berühmten Gemeinschaft von ehemals noch lebten, waren entweder die Gefangenen ihres Erfolges oder ihrer Methoden, oder kümmerten sich, einsam und gleichgültig, im Besitz ihrer eigenen Freiheit, nicht im mindesten um das traurige Los ihrer jungen Brüder.

Vereine regierten, die Ausstellungen und Wettbewerbe veranstalteten, und alles, was nicht in die Grundsätze der Leiter dieser Unternehmungen hineinpaßte, wurde hinausgejagt und verfolgt. Man verweigerte den jungen, neuschaffenden Künstlern einen Platz an den Ausstellungswänden und, treu dem traditionellen belgischen System, bemühte man sich, sie auszuhungern.



GEFLÜGELSTILLEBEN. 1880. (Slg. G. Charlier, Brüssel)

Aber wenn ihnen auch der Sieg ihrer Vorgänger nichts nützte, so war ihr Beispiel wenigstens nicht vergeblich; und, unwiderstehlich, entstand eine Bewegung, die abermals alle „Revolutionäre" in einer selbständigen und zum Kampf entschlossenen Gruppe vereinigte.

Aus einer Spaltung der reaktionären Vereinigung „L'Essor" entstand diese Gruppe im Jahre 1884 und nahm den Namen „Die Zwanzig" an. („Les XX") In der ersten Reihe der Begründer befand sich James Ensor, und gerade er — dabei blieb er dem „künstlerischen Leben" fern — sollte durch sein Kämpfertemperament und sein herrliches Talent in den Augen vieler das Symbol dieser neuen Gesellschaft werden, die durch einige aufsehenerregende Ausstellungen die friedliche Atmosphäre, darin unsere Malerei erstickte, durchgreifend reinigen sollte.

* * *

Bevor ich sage, was James Ensor war, will ich rasch sagen, was die „Zwanzig" waren, denn noch immer ist Ensor — fünfundzwanzig Jahre nach ihrer Auflösung — ein verstockter „Zwanziger". Er identifiziert sich gewissermaßen mit ihrer Empörung, und niemand hätte besser als er diesen Aufstand erweitert und fortgesetzt.

Als die „Zwanzig" im Februar 1884 ihre erste Gesamtausstellung eröffneten, hatte Ensor schon fünf Jahre lang heftige und persönliche Werke ausgestellt — oder besser

gesagt: persönliche Werke, die damals für heftig galten. Trotzdem hatten seine Anfänge keine allzu große Opposition hervorgerufen: im Jahre 1881 hatte eines seiner Bilder „La Musique Russe" (Russische Musik) sogar im offiziellen Salon gehangen; 1880—1884 hatten ihn Ausstellungen von Vereinen aufgenommen. Schon aber mischten sich die ersten Widerstände in seine Erfolge; Ensor wurde von verschiedenen offiziellen Salons abgelehnt, 1883 sogar vom „Essor". Das genügte, um aus dem jungen Maler, dessen schwerzunehmender, argwöhnischer, cholerischer und auch etwas nachtragender Charakter später sogar seine Freunde von den „Zwanzig" zur Verzweiflung brachte, einen unnachgiebigen Revolutionär zu machen. Sein Haß gegen die Kritik flammte auf, und mit stürmischem Beifall begrüßte er den Plan einer unabhängigen Vereinigung.

Der Gedanke der „Zwanzig" gehört dem Bildhauer van der Stappen; die Verwirklichung zwei Männern, die wir gemeinsam zu verehren gewohnt sind, die jedoch der Krieg tragischerweise zu intellektuellen Antipoden geführt hat: Edmond Picard, dem berühmten belgischen Rechtsgelehrten und Mäzen, der, heute achtzigjährig, es sich während des europäischen Zusammenbruchs zur Ehre anrechnete, seiner Auffassung von Internationalismus treu zu bleiben, und Octave Maus, der der belgischen und überhaupt der westlichen Malerei so viel Gutes tat, um am Ende seines Lebens sich in blinden Nationalismus zu verrennen.

Octave Maus, der nicht wie Picard von unzähligen Arbeiten in Anspruch genommen war, nahm die tatsächliche Leitung der „Zwanzig" in die Hand, und es gelang ihm prächtig, diese Vereinigung auf die Beine zu bringen, der zehn Jahre später „La Libre Esthétique" („Die Freie Ästhetik") folgte, deren Ruf europäisch war.

Im Februar 1884 also wurde die erste Ausstellung eröffnet: zehn Maler und drei Bildhauer waren darin vertreten — als Gründungsmitglieder, außerdem zwanzig Gäste. Es ist unnötig, ihre Namen zu nennen. Die meisten sind heute falsche Künstler letzten Ranges, andere sind gestorben, ohne von sich reden zu machen, weitere sind freiwillig aus den „Zwanzig" ausgetreten, als sie in den nächsten Jahren sahen, daß sie in einer Umgebung seien, die ihrem mondänen Ruf gefährlich werden könnte.

Tatsächlich erneuerten sich die „Zwanzig" beständig, und es sind nur wenige, die wie Ensor bis zum Ende darin blieben. Nacheinander sah man bei den „Zwanzig" je nach dem Zeitpunkt ihrer Geburt im Kunstleben alle kühnen und klarsehenden Talente der belgischen Schule, alle, die kämpfen konnten und wollten und die etwas Dauerhaftes zustande zu bringen vermochten. Und so blieben die „Zwanzig" ihrer selbst und ihres Anfanges würdig, trotz der Dekadenz ihrer allerersten Mitglieder. Desgleichen sah man als Gäste bei den „Zwanzig" alle großen Meister der modernen Malerei, und Octave Maus hat das ruhmreiche Verdienst, zum ersten Male in Belgien Cézanne und van Gogh ausgestellt zu haben.

Wenn auch die Aussteller mit jedem Jahre wechselten, der Skandal blieb den „Zwanzig" unerschütterlich treu, und niemals befleißigte sich das bourgeoise Belgien eifriger, Künstler zu verlachen und zu beschimpfen. Es verbarg seinen Haß und seine Wut unter blöden Witzen; bisweilen vermochte es nicht, eine Unzahl Beleidigungen oder einen Wutanfall zu unterdrücken, aber es versäumte niemals, die Ausstellungsräume von den schweren Bataillonen seiner stumpfesten Böotier überfallen zu lassen, denen es durch einige Kilometer giftigster Artikel Mut gemacht hatte. Die „Zwanzig" waren die Gelegenheit zu einem chronischen Ausbruch von Unsinnigkeiten, wie man sie in Belgien nur selten sah.



DER LAMPENANZÜNDER. 1880. (Brüssel, Museum)



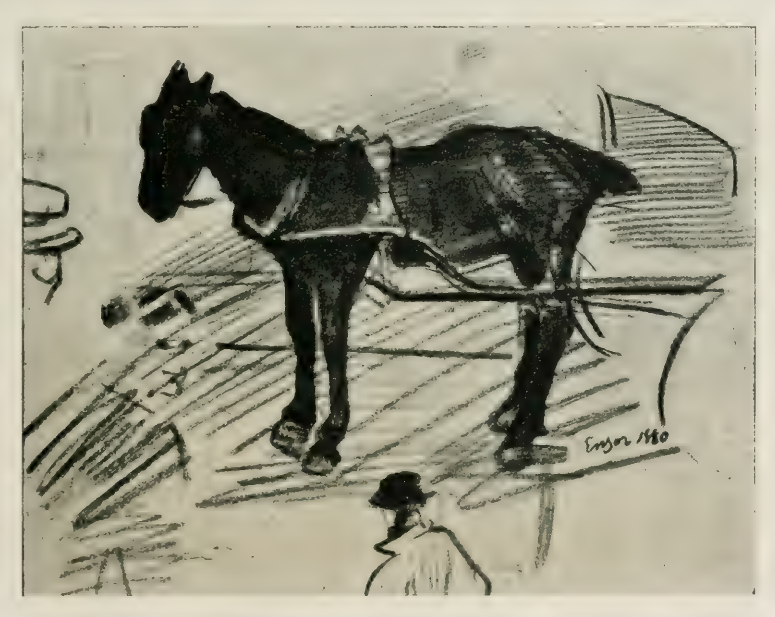
SITZENDER BURSCHE. KOHLEZEICHNUNG. 1880.

Diese Atmosphäre brauchte James Ensor gerade. Damals schon hatte er die Serien seiner „Masken" begonnen, und ich glaube, daß kein Karneval ihn mehr inspirierte als der, dessen Anblick sich ihm in den Ausstellungsräumen bot. Dorther konnte er die wildesten und wahrsten Skizzen nehmen. Und jede Beschimpfung seiner Bilder war für ihn ein innerer Zorn gegen die Kritiker, die er bald hartnäckig hassen lernte, und gegen das bourgeoise Publikum, daß ihn wie ein Alb durch sein ganzes Werk verfolgte. Denn für ihn war es das Symbol für die böse Mittelmäßigkeit des alltäglichen Lebens.

Die „Zwanzig" lebten also zehn Jahre. Octave Maus gründete dann die „Libre Esthétique", und Ensor blieb der Getreue der Jahresausstellungen des neuen Vereins. Niemals aber legte er sein revolutionäres Antlitz ab, und immer vertrat er an den Wänden, darauf Impressionismus und Neo-Impressionismus die Herren waren, die Gruppe von einstmals und deren Unnachgiebigkeit. Die Besucher erkannten ihn unter allen anderen heraus, und ihre Wut entzündete sich immer wieder mit einer Ausdauer, die ich vor diesen grausamen und aufrührerischen Werken bewundere. Selbst als man ihn, alt und berühmt geworden, von den offiziellen Salons nicht mehr auszuschließen wagte, hatte er auch dort seine getreue Anhängerschaft von Feinden, und sein Name war eher für die feindlichen Betrachter als für die Maler, die ihm nahestanden, Fahne und Kriegsruf.

James Ensor ist der verhöhnte Mann geblieben, der er mit dreißig Jahren war. Er ist am Rande der Schule geblieben, gewissermaßen sogar gegen sie. Man stellt ihm seine minder aufrichtigen Schüler und seine weniger unerschütterlichen Kollegen gegenüber. Und zwar nicht um seinen Mut oder sein Talent zu rühmen, sondern um seine böse Verranntheit und seine Gehirnschwäche aufzuweisen.

Und heute, da das Gedächtnis der Neuen sich der „Zwanzig" nicht erinnert, überhäuft man ihn immer noch, und nur ihn allein, mit dem ganzen Haß von früher. Unbewußt trägt er „die Sünden der Welt", und die Söhne nahmen die Herausforderung an, die er, nach der Ansicht ihrer Väter, der „künstlerischen Anständigkeit" hingeworfen hatte.



DROSCHKENGAUL. KOHLEZEICHNUNG. 1880.



ERDARBEITER. KOHLEZEICHNUNG. 1882.



REINMACHEFRAU. KOHLEZEICHNUNG. 1880.



SITZENDER BURSCHE 1880 [illegible]

· II ·

Ich habe James Ensors Charakter schon skizziert: erregbar und leicht nachtragend. Ich wüßte nicht, warum man ihm das zum Vorwurf machen sollte, denn niemals hat er an seiner Überlegenheit über die unwissenden Kritiker, die ihn umgaben, und sogar über seine Kollegen auch nur im mindesten gezweifelt. Das Genie, das nichts von sich weiß, ist noch seltener als das wirkliche — mehr oder weniger, glaube ich, hat das mit Pathologie zu tun (oder — was noch wahrscheinlicher ist — es ist Legende).

Unverstanden und beschimpft war seine Empörung logisch und bewunderungswürdig wahr Und, selbst auf die Gefahr hin, mich zu wiederholen, will ich nochmals auf die



ALTER FISCHER. KOHLEZEICHNUNG. 1881. (Slg. F. Picard.)

Feindschaft zurückkommen, die der Meister hauptsächlich den Schriftstellern entgegenbrachte, deren Beruf es ist, die neuen Kräfte zu entdecken und sie dem Publikum bekannt zu machen, und den Malern, deren prätentiöse Eifersucht die offiziellen Ausstellungen tyrannisierte.

Denen gegenüber, die „vom Fach“ waren oder sich dafür ausgaben, hatte Ensor durchaus recht, ihnen ihr lächerliches Unverständnis vorzuwerfen, und in dieser Hinsicht war sein Zorn normal. Vielleicht nahm er auch die wiederholten Äußerungen ihrer sprichwörtlichen Dummheit zu tragisch. Aber wissen wir denn nicht, daß auf diese Art und Weise viele Meister unter den Ansichten litten, die die Schulmeister ihrer Zeit über ihre Werke äußerten? Ich denke an Michelangelo und, neuerdings, an Edouard Manet.



DER KRANKE VERLAUSTE, DER SICH WÄRMT. 1882. (Ostende Museum)

Übrigens dauerte diese Trennung zwischen Ensor und seiner Umgebung auf den Ausstellungen sowie den Leuten, die zu Beginn seiner Laufbahn die öffentliche Meinung machten, während seines ganzen Lebens an, und ich habe bereits bemerkt, daß er sechzig Jahre alt werden mußte, um mit Bildern, die seiner würdig waren, im Museum in Brüssel vertreten zu sein: dieser latenten Opposition muß großer Einfluß auf die Entwicklung seiner Laufbahn und auf die Erstarkung seines Charakters beigemessen werden.

Und hier möchte ich den Irrtum aufdecken, in dem sich so viele Kritiker und Bewunderer des Meisters befinden, die in ihm den letzten Schüler der „Drôles“ sehen; und die sich mehr oder weniger auf gewisse Bilder beziehen, um ihn als Phantasten oder Spaßmacher darzustellen.



DIE TRUNKENBOLDE. KOHLEZEICHNUNG. 1883.

Hauptsächlich der Katalog seiner Radierungen hat dazu beigetragen, dieser Legende Glauben zu verschaffen. Schriftsteller, die weder an Callot noch an Goya dachten, haben in ihnen den Galopp eines paradoxalen Geistes entdecken wollen, der sich mit geringem Respekt vor der Welt an den schaurigsten Dingen und an den strengsten Empfindungen vergreift. Wenige Künstler haben wie Ensor unter den Launen und dem Reichtum ihrer Gestaltungskraft gelitten. Weil sie jeder Klassifikation und jedem allgemeinen, in akademischen Kreisen üblichen Gedanken entglitt, warf man Ensor seine „Literatur“, seinen Mangel an Geschmack und sein „ungesundes Streben nach falscher Originalität“ vor.

Die menschliche Gewohnheit, oberflächlich zu urteilen — eine Gewohnheit, die sich hauptsächlich auf den Mangel an Empfindung und Tiefe bei den meisten, und hauptsächlich bei den vlämischen Malern stützt, die am Stoff und am „guten Stück“ kleben — zwingt die Betrachter dazu, Ensor ohne Analyse und genaue Prüfung zu verurteilen, und selbst die, die sich einen Beruf daraus machten, ihn zu lieben und zu verteidigen, selbst die verunzierten ihn durch eine falsche und künstliche Psychologie. Die Leute, die sich durch ihre Sympathie für Bilder, vor denen jeder sich mit Abscheu wegzuwenden vorgab, absonderten und allein blieben, wollten sich dafür entschuldigen und erfanden törichte und trennende Gründe, die um Ensor eine Art Legende schufen, in Wirklichkeit aber nur um die Verzeihung der Zeitgenossen bettelten.

Leider war die Legende hartnäckig, und ihre Erfinder ließen sich schließlich selbst



DIE DUNKLE DAME. 1881 (Slg. E. Picard)

darin verstricken, so daß alle, die heute über den Meister schreiben oder von ihm sprechen, einig oder fast einig darin sind, ihn mit Zügen darzustellen, die ihn schändlich entstellen.

* *
*

Ensor ist kein Narr, auch kein „Literat“ oder ein verirrter und paradoxaler Geist ohne Gleichgewicht.

Ich will auch nicht sagen, daß er ein Philosoph ist: einige tuschelten sich das zu, aber auch sie sind im Irrtum. Ensor ist ein gewissenhafter Kopf mit gewaltiger Phantasie, ein ziemlich ungleicher Satiriker und ein wundervoller Meister des Pinsels und der Radiernadel. Man hat seine Werke, ihre Natur und Technik zu wenig betrachtet, sich zu



DER RUDERER. 1880. (Slg. J. Franck, Antwerpen)

ausschließlich mit ihren „sujets" beschäftigt. Man hat mit hartnäckiger Ungerechtigkeit das Gegenteil der traditionell vlämischen Maler aus ihm gemacht: diesen Künstlern, die zu realistisch sind, hat man einen zu spiritualistischen, zu zerebralen und zu idealistischen Ensor gegenübergestellt. Man vergaß, zu betrachten, wie vollkommen sein technisches Können war und daß er mit Ehren neben jener symbolischen Dynastie der vlämischen Maler bestehen könne; die von van Eyck und van' der Weyden, Rubens und Jordaens, Crayer und Verhaeghen bis zu Leys und de Braekeleer in den südlichen Niederlanden das Geheimnis des kräftigen Kolorits und der gesunden und starken Farbe offenbart hatten.

Wenn ich von Ensors Werken spreche, werde ich ausführlich auf seine Technik eingehen müssen, denn man hat ihm in der Tat das größte Unrecht getan, gerade diesen Gesichtspunkt bei seiner Beurteilung außer acht zu lassen. Ohne Technik war kein Maler groß; sie gleichen den Schriftstellern, die ohne die Beherrschung aller Fundamente der Sprache niemals ihre Zeit überdauern.

Durch Beurteilung oder Bewunderung seiner „sujets" oder seiner Gedanken tut man ihm Unrecht, und alle, die diese unfruchtbare Diskussion fortsetzen, verlängern diese Unbill.

Wahr ist, daß Ensor das schöne Handwerk mit Intelligenz und Neuartigkeit der Vorwürfe in sich zu vereinigen gewußt hat, und deswegen, weil er vollständig ist



DIE DAME MIT BLAUEM SCHAL. 1880.



BILDNIS DES VATERS DES KÜNSTLERS. 1881. (Brüssel, Museum)



DER BURGERSALON 1881 (Slg. H. Lang, Brüssel)



RUSSISCHE MUSIK. 1880. (Slg. Anna Boch)



DIE DAME IN NOT. 1882.

inmitten Unausgeglichener, deswegen bewundern wir ihn und treten wir für seine Überlegenheit ein.

Ensor ist kein Spötter und Spaßmacher. Gewiß treibt er die Aufrichtigkeit bisweilen bis zum beleidigenden Trotz, aber hier muß man die Atmosphäre anklagen, die ihn umgab und die Gereiztheit, deren Ursache seine Gegner und die boshaften Aufregungen waren, deren Opfer er dauernd war.



KINDER BEIM ANZIEHEN. 1886. (Slg. A. Lambotte, Brüssel)

Sein Leben ist traurig und voller Enttäuschungen gewesen. Man hat ihm die Anerkennung nicht nur grausam und hartnäckig versagt, man hat ihm sogar seine Absonderung und seine Künstlerrechtschaffenheit vorgeworfen. Und seine fürchterliche Eigenliebe hat nicht nur geblutet, als seine Kollegen ihm jedes Talent absprachen, sondern auch, wenn die Bewohner seiner kleinen Stadt ihm bei den unausweichlichen Beziehungen verachteten, die das alltägliche Leben zwischen ihm und ihnen herstellte.

Die, die bei Erwähnung Ensors von Ostende sprachen, haben nur die Farbe und die Bewegung der „Saison" gefeiert und die düsteren Winterstunden, wenn die leeren Wohnungen aus der verlassenen Stadt etwa so etwas machen wie einen abgezehrten Körper, um den zu weite Kleider flattern. Und vielleicht liegt all das im Werk des Meisters. Aber man sollte nicht dabei verweilen, denn Ostende lastet mehr auf seinem Leben als auf seiner Produktion, und da spielt die Stadt eine andere Rolle.

In dieser Stadt besteht zwischen den eingeborenen Bewohnern und den Fremden, die die Sommermonate dort verbringen, nicht die geringste Beziehung. Jene leben von diesen, die sie während der sechs Wochen dauernden wirklichen „Saison" gehörig ausplündern; später aber, im Herbst, beginnen sie ein konzentriertes, verschwiegenes Leben — wie es ungefähr alle Provinznester der Welt führen. Das mondäne Ostende und das eingeborene Ostende sind zwei nebengeordnete Städte, die manchmal ineinandergeschachtelt sind, die aber niemals miteinander verschmelzen.

James Ensor gehört zur vlämischen Stadt, die sich zwischen den Bassins und der alten Kirche längs der Rue de la Chapelle erstreckt. Da hat sich sein ganzes Leben abgespielt, und die offenen Fenster, die jeden Sommer den Blick auf das kosmopolitische Leben lenken, haben ihn weit weniger beeinflußt als die niederdrückende und mißtrauische Atmosphäre, darin er kämpfen mußte.

Die, die darum wissen, wie drückend Belgien für unabhängige Geister ist und wie hart die Bedingungen sind, unter denen seine Kinder leben, die verworfen genug sind, es nicht aus ganzem Herzen zu bewundern, werden sich leicht vorstellen können, welche intellektuellen und moralischen Leiden ein genialer Maler durchmachen mußte, der der Sklave einer verhaßten Kleinstadt war; und alle Welt meinte, er räche sich an ihr.

James Ensor hat in moralischer Eingeengtheit gelebt, und sein Geist trägt die Spuren davon. Sein bisweilen bissiger, meist aber düsterer Menschenhaß und die Verzückungen seiner Phantasie, die er als einzigstes Heilmittel betrachtet, kommen aus diesem beständigen Zwange. Die Freude am lächerlichen Unsinn und an der Mystifizierung der Menschen (denn auch das tut er bisweilen) sind Reaktionen auf seine Melancholie und seine Rache gegen das Elend, das man ihm aufzwängt, und gegen den Verfolgungswahn, von dem er sich befallen fühlt.

Wer sich James Ensor als einen lustigen, stets zu Scherzen aufgelegten, sorglosen und wildlustigen Kumpan vorstellt, der irrt gewaltig; schweigsam, unruhig, in der Meinung, er werde von den Menschen und den Dingen verfolgt, voller Furcht vor seinen jungen Kollegen, die er gern beschuldigt, sie plagiierten ihn, haßerfüllt gegen die Kritik, die niemals seine Bemühungen anerkannte, ein wenig mystisch oder wenigstens spiritistisch, reizbar, erregbar durch den geringsten häuslichen Zwischenfall oder durch das kleinste Mißgeschick, unentschieden und vom geringfügigsten Abenteuer mit Gewissensbissen überhäuft, selbst gegen seine Freunde mißtrauisch (nach eigenem Eingeständnis), voller Widersprüche führt Ensor ein untätiges, unglückliches, belangloses Leben. Er schafft wenig, und jedes Jahr weniger. Und er leidet alle Tage mehr.

Aber man darf nicht vom Herannahen des Alters sprechen: seine Freunde erinnern sich, ihn stets so gekannt zu haben — mit Ausnahme der Zeiten, da er einst von einem gewissen Arbeitsfieber gepackt sich in seinem Atelier einschloß und sich selbst sein Genie bewies. Je mehr seine Laufbahn sich entwickelte, desto seltener sind diese



DIE MUTTER DES KUNSTLERS. 1882. (Brüssel, Museum)



DAS KIND MIT DER PUPPE. 1884.

Arbeitskrisen geworden, und im Gegensatz zu dem, was sich bei seinen Kollegen bewahrheitet, war sein erstes Schaffensjahr (1880) das größte seines Lebens. Die Erschütterungen durch die Banalität des Lebens, die von allen Seiten auf ihn eindrang, haben ihm langsam zermalmt, und sein verbittertes Temperament hat ihn allmählich in einen Ozean von Bitternis geworfen.

* * *

Absichtlich verweile ich beim Charakter des Meisters und bei den Faktoren, die ihn beeinflußt haben, denn das Rätsel dieses Charakters hat die Neugier und die Aufmerksamkeit vieler Kritiker für Ensor angestachelt. Ferner glaube ich, ohne der kraftvollen Theorie des Determinismus damit das Wort zu reden, die Taine bisweilen bis zum Paradox getrieben hat, daß bei einem Künstler kein Einfluß so wichtig ist wie der seiner Zeit oder — wenn es sich um einen Mann wie Ensor handelt, der außerhalb seiner Zeit lebt, um sich auf die Kreise seiner Nachbarn und Angehörigen zu beschränken — der seiner Umgebung, seines „Milieus". Und ich bin noch überzeugter von der Bedeutung dieser Atmosphäre, wenn es sich um einen Maler handelt, der stark und nervös genug ist, um eigene Gedanken zu nähren und seinen Mitbürgern den Spiegel der Moral vorzuhalten, um sie zu belehren oder um sich an ihnen zu rächen. Die Einwirkung einer kleinen Stadt wie Aix auf Cézanne ist offenbar, und die Feindseligkeit der Bürger gegen den alten Maler hat — neben seinem Charakter und seinen Gedanken — sein Werk selbst beeinflußt. Nun malte Cézanne aber die lebende oder unbelebte Natur, und niemals wandte er, gleich Ensor, seine angstvollen oder zornerfüllten Blicke auf die Fehler und Laster seiner Verfolger.

Die Bildung des Meisters geschah sehr persönlich, und ich wage hinzuzufügen: sie dauerte nicht lange. Die Entwicklungszeit ging besonders rasch vorüber, und als Ensor 1880 sich dem Publikum vorstellt und zehn Meisterwerke in einem Jahre malt, ist seine Kunst vollständig, und er braucht von niemandem mehr etwas zu lernen. Gewiß wird er sich späterhin noch wandeln, so weit sogar, im Hinblick auf Konzeption und Verwirklichung, daß er eine ganze Kurve beschreibt. Aber niemals hat ein Anfänger stolzer seine Unabhängigkeit und die vollkommene Klarheit seiner Kunst bekräftigt.

James Ensor hat sich selbst geformt. An der Akademie lernte er die Geheimnisse der Technik, aber in keiner Weise wurde er von den Prinzipien der Afterkunst angesteckt, darin sich die Meister und ihre Schüler kristallisierten.

Und ebensowenig verriet er in seinen „sujets" oder in seiner Technik irgendeine Abhängigkeit.

Der vlämische Erbteil gab ihm lediglich die Vorliebe für das reiche und gesunde Handwerk — wofern überhaupt von Einfluß die Rede sein kann. Der englische Erbteil — denn seine Mutter war von jenseits des Kanals — ich glaube, man würde vergeblich in seinem Werk danach suchen. Ich vergesse durchaus nicht an Rowlandson und Hogarth, und gewichtige Kritiker haben sie als Paten des ostender Meisters bezeichnen wollen. Aber hier liegt augenscheinlich nichts anderes vor als eine Äußerung jenes systematischen und übertriebenen Determinismus, von dem ich eben sprach; wahrscheinlicher ist, wiederhole ich nochmals, Ensors Verwandtschaft mit Callot oder Goya als mit den englischen Karikaturisten oder Satirikern.



KREUZIGUNG 1886 (Brüssel, Museum)

Weil Verhaeren eines Abends den Namen des Malers auf einer Lichtreklame des Oxford Circus sah, beginnt er eine lange Dissertation über die britischen Verwandtschaftskeime und den Gegensatz der Nationalitäten, die Ensor in seinem Blut vereinigt. Ich sehe nichts Unrechtes darin, kann aber nicht vergessen, daß Ensor kein Wort englisch spricht und während seines ganzen Lebens nur zwei kurze Reisen nach London gemacht hat. Verhaeren verschanzt sich übrigens hinter dem Umstand, daß täglich Schiffe von Dover nach Ostende gehen, um zu beweisen, daß Ostende halbenglisch ist, eine Folgerung, die zum mindesten überraschend ist!

Kein englischer Erbteil. Desgleichen kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen den Meistern der alten vlämischen Schule und dem Meister der „Austernesserin". Hier stoße ich auf eine andere Art Kunstschriftsteller — in der Hauptsache Deutsche —, die eine Parallele zwischen dem älteren Bruegel und James Ensor ziehen wollen. Ich erinnere mich, eines Abends in Heidelberg einen Vortrag über dieses Thema gehört zu haben: der identifizierte mit bemerkenswerter Hartnäckigkeit den Meister der „Proverbes" mit unserem Maler.

Daß Ensor Bruegel gesehen hat, ist möglich. Aber ich glaube nicht, daß er sich während seiner Jugend viel mit ihm beschäftigt hat, und bestimmt ist er nicht sein Schüler geworden. Eine solche Vermutung ist lächerlich, denn sie nimmt in allzu bequemer Weise Analogien für Symptome von Abhängigkeit. Und doch würde es, um sich dieses Irrtums zu begeben, genügen, mit ein ganz klein wenig Objektivität die Werke seiner ersten fünf Jahre zu prüfen und zu sehen, wie folgerichtig Ensor sich entwickelt hat, um zu den Maskeraden und schnurrigen Szenen zu kommen, die ihm diesen sonderbaren Ruf eingetragen haben. Wenn man über einen Künstler schreibt, ist es unzulässig, derartig peremptorische Bemerkungen zu machen oder nur einen Teil seines Schaffens zu würdigen, ohne sich zu kümmern um die Entwicklung, die ihn dahin geführt hat, oder um die Ereignisse, denen sie ihre Entstehung verdanken.

Bei James Ensor muß man sich mit der Feststellung begnügen, daß während der sechzig ersten Monate seines Künstlerlebens, die seine intensivsten Schaffensmonate sind, keines seiner Werke auch nur im entferntesten einen Zusammenhang mit Bruegel verrät. Wenn nun also logischerweise 1883 die ersten „grotesken" Figuren erscheinen, so ist nichts geschehen, was seine Entwicklung hätte unterbrechen können. Keine Reise nach Wien, er hat keine Gemeinsamkeit mit der alten Schule der „Drôles" gehabt.

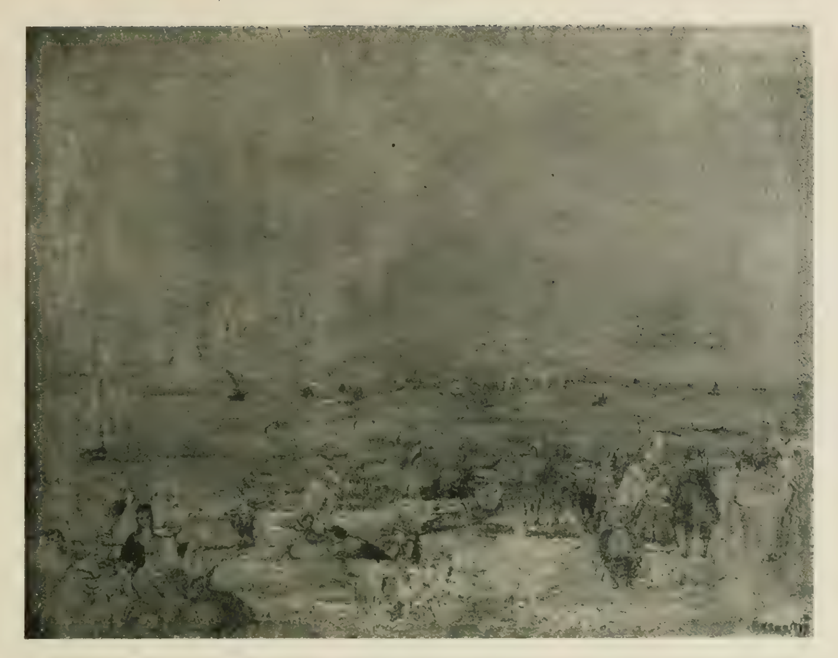
In den übrigens ziemlich weitläufigen Analogien, die man zwischen ihm und den alten Moralisten und Satirikern entdeckt, liegt lediglich ein Beweis dafür, daß parallele, in gleicher Rasse geborene und erzogene Temperamente in gleicher oder wenigstens entsprechender Art auf identische Ereignisse reagieren. Die Unterschiede der Milieus und — das gleiche Wort kehrt wieder — der Atmosphären, die der Zeitraum von vielen Jahrhunderten bedingt, vermögen die Äußerungen psychologischer Ähnlichkeiten nicht zurückzudämmen.

Ich will klipp und klar James Ensors Unabhängigkeit von jedem seiner Vorgänger feststellen. Er war niemandes Schüler oder gar Nachahmer. Die in der Geschichte Lehrmeister in England und Flandern finden wollen, begehen eine bedauerliche Pedanterie und — was wesentlicher ist: einen großen Irrtum.

Man muß Ensor als ein vereinzeltes und wundervoll ergiebiges Phänomen betrachten. Und vielleicht hat sein Genie keine stärkere Grundlage als die Spontaneität, mit der es zutage trat.



MYSTISCHER TOD EINES THEOLOGEN 1889.



KARNEVAL AM STRAND. 1889.

· III ·

James Ensor ist 1860 geboren.

Mit siebzehn Jahren trat er in die Akademie ein, und mit verblüffender Geschwindigkeit eignete er sich die Geheimnisse seiner Kunst an; als er zwei Jahre später alle Verbindungen abbrach und kühn seinen eigenen Weg begann, hätten ihn viele berühmte und im Handwerk grau gewordene Künstler um seine Kraft und seine Geschmeidigkeit beneiden können.

Nichts ist schwieriger als die Laufbahn dieses Mannes nachzuziehen, dessen Anfänge urplötzlich und mit unbegreiflicher Fruchtbarkeit geschahen und dessen Begeisterung und Willen nach und nach erlahmten, um tatsächlich seine Schaffenskraft in einem Alter versiegen zu lassen, da andere erst zu schaffen anfangen. Er, der seit Lustren, jährlich kaum zwei bis drei Bilder signiert, malte siebzig in dreißig Monaten. — Kein einziges davon ist unbedeutend, die meisten haben sogar seine Berühmtheit begründet und machen seinem Genie durchaus Ehre.

1879 ist ein „Selbstportät“ (S. 2) von winzigen Dimensionen, wohl das erstaunlichste „Stück“, das man sehen kann, und zugleich der umfassendste Beweis von Talent, den ein neunzehnjähriger Schüler zu liefern vermag. Üppig, stark und gesund, war dieses



DAS SPUKHAFTE SPIND. 1885.

erste Bild nur realistisch, und der Geist dessen, der sich darauf in wenigen prachtvollen Farbflecken darstellt, belebt es noch nicht.

Im folgenden Jahre enthüllt sich plötzlich sein „Werk", erleuchtete wie eine Rakete die junge Schule und die Perspektiven unserer Kunst und pflanzte befruchtend in die vlämische Erde einige einwandfreie Meisterwerke.

Welch herrliches Jahr! Welch Maler hat in wenigen Monaten, unzertrennlich von seiner Staffelei, seinen seltenen Freunden und gehässigen Gegnern so viel Bilder geschenkt? Und welch zwanzigjähriger Maler hat mit derartigem Ungestüm und so herrlichen Beweisen die Schranken zu durchbrechen vermocht, die mißverstandene Überlieferung seinem Genie auferlegen wollte?

Ein herrliches Jahr: „Der Lampenanzünder", „Russische Musik", „Kohl", die „Dame mit blauem Schal", „Geflügelstilleben", das „blaue Flacon", dreißig andere Bilder, Aquarelle und Zeichnungen.



SKELETT BETRACHTET CHINAARBEITEN. 1885. (Slg. P. Desmedt, Brüssel)

MASKEN, DIE DEN TOD VERSPOTTEN 1888

(Slg. E. Rousseau, Brüssel)

In einer Art frenetischem und heiligem Eifer schafft er, unversieglich, in drei Tagen gewaltige Bilder. In einer Ecke seines Ateliers häufen sich die Werke. Kein Mensch will sie natürlich kaufen: für hundert Francs kann man sich eine Leinwand auswählen; für zwanzig könnte man ein Stilleben haben und am Tage, da dem jungen Maler Farbe oder Rahmen fehlen würden, auch den „Lampenanzünder“ und „Kohl“. Verkaufen? Wozu? Sein Ideal liegt wo anders: schaffen. Ohne die geringste Sorge darum, „gängige“ Sachen zu schaffen, arbeitet er geradezu wütend, weil er fühlt, daß er etwas zu sagen hat, und weil er das Chaos seiner Ideen auf die Wände seines Zimmers hat beschränken können. Und vielleicht ist das Geheimnis seines fruchtbaren Eifers dies: alles was nicht zu seinem Werk gehört, hat er von seinem Horizont verjagt — es ist ihm gelungen, das ganze Universum zu vergessen, seine Intriguen und Ungerechtigkeiten. Hätte James Ensor diese Heiterkeit oder besser diese höchste Gleichgültigkeit bewahren können, so wäre sein Leben wahrscheinlich in eine andere Kurve gebogen, und das Mysterium seiner Qual böte sich nicht unseren Augen.

Ensors Farbe um diese Zeit war dunkel und angenehm, besonders in den Molltönen. Alle schwarzen und alle grauen Tönungen — davon er unendlich viele Nüancen malt, goldkäferfarbiges Braun, gedämpftes Ocker und Grün, darin er überraschende Feinheiten entdeckt, sind seine gewöhnlichen Farben. Bisweilen unterstreicht er sie durch einen Silberstrich oder durch eine kleine Fanfare lebhafteren Golds oder stärkeren Rots. Aber er ist Virtuose in der Beherrschung dieser gefährlichen Töne und in der Kombination ihrer gegenseitigen Wirkungen. Wenn er sie auf seinem Bilde verwendet, so weist er ihnen eine scharfabgegrenzte Rolle zu — niemals läßt er sich durch die leichten Effekte einer Farbe ohne jede Tiefe in Versuchung führen. Das Flimmern reiner Farben, das gewisse Maler mit Vorliebe anwenden, um den Ruf von Koloristen zu erlangen, sieht man auf Ensors Bildern nicht. Alles ist, wenn nicht studiert, so wenigstens mit meisterhafter Klarheit vorgefühlt, und der Zufall spielt hier nicht die geringste Rolle.

Der Zufall nicht und nicht die Nachahmung. Ensor hat in seiner wildentschlossenen Zurückgezogenheit, in einer Unabhängigkeit, die ich keinesfalls übertrieben nennen möchte, niemals einen Rat angenommen und nichts gesehen. Alles, was er macht, erfindet er in der Großzügigkeit seines unerschöpflichen Temperaments, und das gerade sollte später seine Betrachter in Erstaunen setzen und aus der Fassung bringen. Zwischen unvorbereiteten Beschauern und einem Bilde Ensors gibt es keinen Berührungspunkt in der Vergangenheit. Kein historischer Dolmetscher kann die beiden Menschen einander näherbringen, und nichts ist für das leichte Verständnis und die Nachsicht des Betrachters verhängnisvoller. Hätte Ensor den „Bon Bock“ von Manet gemalt, so hätten die Kritiker Frans Hals als tertium comparationis wählen können, und auf die Art hätten sie sich mit einem ganzen Arsenal von Noten und Anmerkungen dem neuen Meister nähern können. Hier aber waren sie entwaffnet und zögerten. Und da das Alter des Malers ihnen keine respektvolle Zurückhaltung auferlegte, so war es eben Ketzerei.

Oben habe ich die Titel der berühmtesten Werke zitiert, die in jener Zeit entstanden. Jedes einzelne ist ein Beweis für jene geradezu eifersüchtige Originalität, hinter die Ensor sich verschanzt.

„Der Lampenanzünder“ (S. 11) ist ganz mit dem Spachtel gemalt. Keine Suche nach Komposition, keine Gesuchtheit, die ein ungesundes Streben nach Neuartigkeit um jeden Preis verriete. Auf neutralem Hintergrund ist ein schwarz angezogener Junge



MASKE WOUSE WUNDERT SICH. 1889. (Slg. P. Desmedt, Brussel)

mit schwarzer Mütze damit beschäftigt, eine Lampe zu richten. Das Licht, das die dunklen Massen der Figur abtönt und die friedliche Färbung des Hintergrundes vertieft, spielt im Glas der Lampe und entzündet die Reflexe des Metalls. Das ist alles. Die Kühnheit einer solchen Konzeption betont sich von selbst, und nur eine Prüfung des Werkes läßt die Kühnheit auch der Technik erkennen. Und ich will nicht von den Kellenauftragungen sprechen, die die ganze Oberfläche modellieren und beweisen, mit welchem rückhaltlosen Eifer der Künstler seinen Plan zu verwirklichen verstanden hat; ich spreche von der seltenen Lauterkeit seines Handwerks, von seiner Richtigkeit und der Fülle ohne Prahlerei, die vor keinem Problem zurückschreckt und nicht jeden einzelnen Sieg bis ins kleinste dartut.

Die „Russische Musik" (S. 25) ist ebenfalls eine Symphonie in Moll. Man findet das aristokratische Grau und das tiefe Schwarz des „Lampenanzünders" wieder, aber gerade in diesem großen und herrlichen Bilde kann man die kühneren und helleren Tongebungen bewundern, von denen ich eben sprach. Ohne die Harmonie der neutralen Töne zu stören oder das strenge Gleichgewicht des Bildes zu beeinträchtigen, hat Ensor in diesen ruhigen Salon rote und grüne Konfetti gestreut, um durch sie die gedämpften und zarten Töne zum Singen zu bringen, darin sein Geschmack sich gefallen hatte. Auch



DAS THEATER DER MASKEN. 1889.

hier ist die Komposition höchst einfach: ein en face sitzender Mann, mit dem Kopf im Profil, hört auf das Klavierstück, das eine Dame im Hintergrunde spielt. Und wie der „Lampenanzünder“ ist auch dieses Bild von maßvollem Realismus.

Die „Dame mit dem blauen Schal“ (S. 22), die erst 1882 vollendet wurde, stellt bereits das große Problem der linearen und der farbigen Zeichnung, das Problem, das Ensors Anstoß auf dem Wege zu seiner malerischen Erneuerung war. Aber dieses Prinzip taucht schon beim „Lampenanzünder“ auf, dessen Silhouette sich in der Halbhelle, die seine



SKELETT ZEICHNET FEINE KINDEREIEN   FARBIGE ZEICHNUNG. 1886.

Umrisse verwischt, nur undeutlich umreißt, und bei der „Russischen Musik“, wo jede Linie von den Vibrationen der ihr benachbarten, farbigen Gegenstände verzehrt wird.

Man bemerkt es auch beim „Blauen Flacon“, einem der schönsten Stilleben Ensors, das schönste sogar seines großen Jahres 1880, nähme nicht der „Kohl“ aus der Sammlung Rousseau (S. 8) alle Stimmen für sich in Anspruch. Es muß übrigens bemerkt werden, daß selten die Malkunst, das heißt die Kunst, Farbe auf Leinwand auszubreiten, seit einem Jahrhundert in Belgien eine derartig gewaltige Vollendung erreicht hatte. Niemals hatte ein Künstler so entscheidend bewiesen, daß das Sujet nicht existiert und nicht zählt auf einem Bilde: daß lediglich die Meisterschaft des Künstlers von Wert ist. Es ist amüsant genug, daß gerade Ensor diesen Beweis erbracht hat, dessen Sujets man ständig beanstandet und dessen Bestrebungen selbst seine besten Freunde nicht gerecht werden, indem sie hinter dem Satiriker nicht den Maler entdecken. Dadurch, daß Ensor diesen gewöhnlichen grünen Kohl gemahlt hat, der auf weißem Tuch und rotem Tisch liegt, hat er mehr vollbracht als nur ein Kraftstück: ein kluges Werk, das die vollkommene Beherrschung aller Mittel seiner Kunst bewies. Man ist jetzt ganz verwirrt, wenn man bedenkt, daß der Maler, der mit zwanzig Jahren ein solches Meisterwerk schaffen konnte, alle Anfeindungen boshafter Kritik erdulden und solange um Anerkennung kämpfen und kämpfen mußte, darüber Ruhe und Heiterkeit verlor.



MASKEN. 1892. (Brussel, Museum)



INTRIGUE 1890 (Slg. F. Rousseau Brüssel)

Das Jahr 1881 war nicht weniger fruchtbar. Es entstanden: der „Bürgersalon“, die „Dunkle Dame“, das „Bildnis seines Vaters“, die „Wilddiebe“ und eine Sammlung von Stilleben, Landschaften und Zeichnungen.

Die gleichen bezeichnenden Eigenschaften bestätigen sich, allerdings nicht ohne Neigung zu einer Evolution und mit den ersten Symptomen karikaturistischen Abschwenkens, dem er sich immer mehr überlassen sollte.

Der „Bürgersalon“ (S. 24), dessen Titel allein wild ist, ist auch noch ein Werk in heller Tönung, wo Grün und Goldkäferbraun dominieren, aber ohne Aufeinanderplatzen, ohne Glanz sogar. Eine wunderbar gelungene Atmosphärenmalerei, die sich in jeder Beziehung von allen herkömmlichen Malarten unterscheidet. Gleich dem „Nachmittag in Ostende“, dem er sehr nahesteht, geht der „Bürgersalon“ einen Schritt weiter auf dem Wege der Überlegenheit der farbigen Vision über die Zeichnung, die unweigerlich die Linie unzart macht, indem sie sie schärfer umreißt und die Komposition willkürlich macht. Aber immer noch sind die Töne gedämpft; — übrigens sehe ich nicht ein, warum das Spiel der Nüancen und der, ich möchte sagen: Möglichkeiten und Andeutungen in der vlämischen Tradition nicht ebenso herrscht wie die wütenden Schreie des Purpur und Ultramarin. Die Leute, die ohne zu lachen, behaupten, diese zärtliche Vorliebe für friedliche Harmonien sei englisches Erbteil, haben zweifellos versäumt, sich nicht nur die großen englischen Porträtisten des XVIII. Jahrhunderts, sondern auch gewisse maßgebende Meister der niederländischen Schule anzusehen. Und ich frage mich, ob sie Antonius van Dyck wegen seiner vibrierenden Farben und wegen seiner Suche nach Schatten und Halbtönen die gleichen Vorwürfe machen.



SCHENKENSZENE. 1890. (Brüssel, Museum)



SKELETTE, DIE SICH UM EINEN SAUEREN HERING STREITEN 1891.

In der „Dunklen Dame“ (S. 9) hat sich die Ästhetik nicht verändert, lediglich die Suche nach der unterhaltenden Einzelheit und nach dem Hauptcharakter und dessen Fehlern tritt stärker hervor. Aber die „Wilddiebe“, wo man auf dem Dünenschnee einen sehr großen und einen sehr kleinen Mann mit geschulterten Gewehren hintereinander hergehen sieht, sind schon etwas mehr Satire. Noch ist das Bild nicht verletzend, ohne spöttisches Lachen, ohne Bosheit: es ist Humor, aber keine Satire. Mir erscheint in diesem Bild nur diese eine Andeutung wichtig: zum ersten Male beschäftigt sich Ensor ziemlich klar mit einem Menschentypus.

Meines Erachtens ist neben dem „Bürgersalon“ das wichtigste Bild des Jahres 1881 das „Bildnis des Vaters des Künstlers“ (S. 23). Und ich freue mich, daß dieses Prachtwerk im bedeutendsten belgischen Museum hängt. Wie stets ist das Sujet einfach und ohne Prätention. Ensor hat seinen Vater lesend, von vorn, in einen Sessel neben einen Kaminpfosten gesetzt. Für mich liegt die Sonderheit in der veränderten Farbe: sie ist höher, kühner und weniger mit der Kelle aufgetragen. Es gibt große helle Flächen auf diesem Bildnis und ein undefinierbares Blau, das man zum ersten Male auf seiner Palette bemerkt, ein „bleu électrique“ von überraschender Intensität. Es wird von tiefem Schwarz unterstrichen und von Grau fortgesetzt, ohne zu erlöschen. Aber ein ganzer anderer Teil des Bildes ist weiß und erhöht den Glanz des Bildes ohne abzuschwächen und ohne es aus dem Gleichgewicht zu bringen — trotz dem Schwarz und trotz der blauen Mitte. Außerdem überläßt zum ersten Male die Form dem Lichte das Feld, besteht nur noch als Funktion des Lichtes und wird einfach durch Variationen der Farbe angegeben. Zweifellos geht Verhaeren gänzlich fehl, wenn er meint „nur das Leere scheint die Figuren von Ingres und Raphael zu enthalten“. Die Reaktion vor dreißig Jahren, die gute und gesunde Reaktion gegen die Vergiftung durch das Akademische hat vielleicht keine schlimmere Ungerechtigkeit verursacht als die Verachtung, die sie für Raphael hatte (dessen Gedächtnis die englischen Prä-Raphaeliten herabgesetzt hatten) und für Ingres (den die Leiter der Zeichenschulen moralisch ermordet haben). Aber es

steht fest, daß Ensor hier zum ersten Male das Bestreben zeigt, die Linie seiner Modelle freizumachen und hier den „plein-airismus“ erreicht, der in Frankreich kaum seine ersten Erfolge erreicht hatte und Manet zu seinem „Père Lathuille„ und zu dem „Treibhaus“ inspirieren sollte. Durch Schatten und Reflexe zeichnet das Licht das Bild. Die Variationen der Färbung umreißen Gestalt und sogar Perspektive der Personen. Ohne das Licht kann nichts bestehen, und man darf es nicht nur in den Farbengebungen unter heller Sonne, sondern auch in derartigen Interieurs suchen. Im „Bildnis seines Vaters“ beweist James Ensor jene Wahrheit, daß „das Licht die Gegenstände frißt“. Von der Seite beleuchtet wird die eine Gesichtshälfte der Gestalt von der hereinflutenden Sonne benagt, Körper aber, Kleider und Sessel verschmelzen harmonisch miteinander, weil zwischen ihnen ein beständiger Austausch farbiger Einwirkungen besteht. Hingegen weist die andere Linie größere Klarheit auf, trotzdem das Spiel der Schatten ein paralleles und ebenso durchgeführtes Phänomen hervorruft.

Als Werk des Farbenkünstlers und des Suchers war dieses Bild ein neuer Absatz, eine neue Etappe im Werk des Meisters. Und deswegen mußte darauf eingegangen werden.

Die Landschaften und Stilleben aus diesen Jahren weisen ähnliche Eigenschaften und Bestrebungen auf: vor allem ist die Feinheit des Kolorits bemerkenswert.



CARNEVAL. 1891. (Slg. L. Rothschild, Brüssel)



ANBETUNG DER HIRTEN. 1886. (Brüssel Museum)



DER ROCHEN. 1892. (Slg. E. Rousseau, Brüssel)

Das Jahr 1882 zeigt noch kein Nachlassen in Ensors Schaffen. Wieder entstehen mehrere berühmte Gemälde. Ich nenne vor allem: „Bildnis der Mutter des Künstlers“, „Der Verlauste, der sich wärmt“, „Die Dame in Not“ und „Die Austernesserin“.

Ich beeile mich, hinzuzufügen, daß die durch die großen Werke des Vorjahres zutagegetretene Entwicklung noch nicht vollendet ist. Aber er vertieft sie.

Im „Verlausten, der sich wärmt“ (S. 18), einer grauen Malerei ohne Leichtsinn, geht Ensor auf dem Wege der Satire einen Schritt weiter, schon wittert man den Scherz, den er vielleicht mißbrauchen wird und der unveränderlich, von besonderer Art, von besonderer Haltung und — wenn ich es so bezeichnen darf, von besonderem Geruch ist. Außerdem beginnt der Maler das Publikum belustigt anzusehen; man könnte sagen, er denke bereits an die Proteste, die sein Werk bei einigen prüden Leuten hervorrufen wird, und das Gesicht des Mannes selbst drückt etwas wie Freude darüber aus. Dieses Bild ist schon ein Kampfbild, deswegen mußte darauf hingewiesen werden.

Die „Mutter des Künstlers“ (S. 29) ist ebenso kräftig und schön gemalt wie der „Vater“. Aber die Anordnung im Rahmen ist weniger vollständig, weniger erzwungen. Die Farbe überrascht nicht mehr, und das Problem der linearen Zeichnung scheint in den



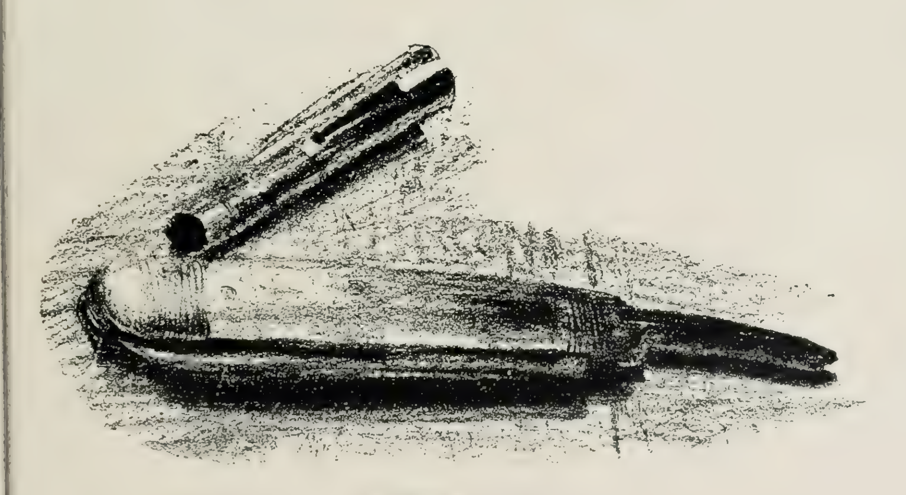
BILDNIS ERNEST ROUSSEAU RADIERUNG 1887

Hintergrund getreten zu sein. Dagegen liegt in diesem Bildnis eine Zartheit und ein gerührter Fleiß, den man in der gesamten anderen Produktion dieser Periode vielleicht vergeblich suchen würde.

„Die Dame in Not“ (S. 26) trägt ihren romantischen oder fast romanesken Titel, der manchen Kritikern lange Dissertationen und literarische Erinnerungen erlaubt, mit einer gewissen Schwierigkeit. In der Tat steht dieses Bild durch seine graue Harmonie, die nur wenige warme Flecke etwas beleben, der „Russischen Musik“ und dem „Nachmittag in Ostende“ nahe — etwas anderes kann ich darin nicht sehen.

„Die Austernesserin“ geht ebensowenig wie das Bildnis des Vaters auf dem Wege der chromatischen Verwandlung weiter. Aber dieses Bild ist viel bekannter, weil es zu denen gehört, um die es große Schlachten gab, als es nach mehreren Zurückweisungen endlich in der Ausstellung der „Zwanzig“ hing. „Die Austernesserin“ hatte durch ihre beträchtlichen Ausmaße und den Mangel an Einheit, den eine derartige Zusammendrängung verschiedenster Gegenstände notwendigerweise hervorrufen mußte, Ensor vor zahlreichere und schwierigere Probleme gestellt. Aber er hatte nichts erfunden, um sie zu lösen, er hatte lediglich mit dem Takt und der Meisterschaft, die ihm eigen sind, die neue Theorie angewandt, deren erste Spuren das „Bildnis“ hatte erkennen lassen. Das Ganze war hell und von einer Feinheit, die sich weniger in den Molltönen, als in den luftigen und heiteren Farbstufen bestätigte, darin das Nebensächliche undeutlich wurde.

Wie die Kleidungsstücke des Bildnisses sich gegenseitig beeinflussen, so tauschen Glas und Früchte, Wein und Tischtuch ihren leichten und flüssigen Glanz miteinander aus, und der bewunderungswürdige flämische Maler, der sich bis hierhin in der zarten Harmonie grauer Massen gefallen hatte, findet seine ganze Freude wieder.



TASCHENMESSER. STUDIE.



STILLEBEN. 1900. (Sg. Leo Rothschild, Brussel.)

Die Entwicklung des Meisters war normal. Die Liebe zu erstickten Tönen, die er in den ersten Jahren zeigt, die war ihm nicht auf der Akademie angeflogen, sondern in der Schule der „Chrysalide“, wo Artan, Vogels und Pantazis, die drei Meister der Schule in Grau, herrschten, mit denen Ensor verkehrt hatte. Seine wirkliche Natur forderte mehr Licht und mehr Farben. Man muß anerkennen, daß er keine zwei Jahre brauchte, um die Forderungen seiner Persönlichkeit zu begreifen und daß, für einen zwanzigjährigen Künstler, seine Befreiung sehr rasch geschah.

Und im nächsten Jahre sollte er sie noch ausbauen und Bilder in glühenden Farben malen: sein Stilleben „Chinoiseries“; man braucht dieses Bild nur mit dem „Grünkohl“ zu vergleichen, um sich des Weges bewußt zu werden, den seine Entwicklung zurückgelegt hatte.

Man bemerkt immer mehr das Bestreben, mit dem Licht zu zeichnen, man erkennt es selbst in Kohlezeichnungen und anderen Schwarzweißkompositionen, dem Vorspiel zu seinen Gravüren, darin er Haltungen und Physiognomien festhält; und in dieser Hinsicht ist der „Erdarbeiter“ (S. 14) aus dem Jahre 1882 beste Erklärung der Richtung und der Bestrebungen seines Willens.



MUTTER DES KÜNSTLERS. ZEICHNUNG. 1889. (Slg. R. Goldschmidt)

Das Jahr 1883 bezeichnet das Ende des Heißhungers, und schon erkennt man die ersten Anzeichen der Ermüdung. Sind die Bilder noch verhältnismäßig zahlreich, so sind sie allerdings weniger wichtig und weniger unmittelbar. Hervorzuheben sind trotzdem die „Trunkenbolde", die dem „Verlausten" nahestehen, aber vielleicht noch besser die malerischen Eigenschaften des Meisters erkennen lassen, einige Seelandschaften und Stilleben, deren eines, „Päonien und Mohn", größeres Bekanntsein verdiente.

Aber die Wichtigkeit dieses Jahres für Ensors Leben liegt wo anders: sie besteht darin, daß das erste Maskenbild auftaucht, unter dem Titel „Empörte Masken". Noch ist es nicht die Wildheit, darin er sich später als Repressalie gegen die Dummheit und Bosheit der Menschen austoben wird, aber auch noch nicht seine große, ein wenig krankhafte und ungeordnete Phantasie. Ich bemerke nur, daß Ensors Vorstellungskraft, die sich in vielen seiner Bilder maßlos äußert, plötzlich von bedeutsamer Wichtigkeit wird und auf neuem Wege sich diesem ausschließlich zuzuwenden scheint.

Die Freude, mit der Ensor sich auf diesen neuen Gegenstand warf, dessen unerschöpfliche Quellen er ahnte, gibt uns Aufschluß über seine Geistesverfassung — schon besitzen ihn andere Wünsche als die, zu malen und zu zeichnen. Der Kampf, deren fieberhaftes, aber scheinbar resigniertes Opfer er bis dahin war, wird von ihm ausgedehnt, er will ihn ausdehnen und bringt seinen Gegnern wütende Schläge bei. Leider wird er darüber bisweilen seine Kunst und sein Werk vergessen, nur aus Freude an seiner Rache, er wird sich von seiner Lebenshaltung und seiner normalen Beschäftigung ablenken lassen. Übrigens ist es verhängnisvoll, daß die erste Bresche in den Wall seiner Einsamkeit seinen Charakter zu Gewaltsamkeiten und unüberlegten Gegenstößen hinreißt. Und während seine ersten Schritte auf dem Wege der Satire voller Mäßigung und wünschenswert waren, wird er nun nicht mehr lange zögern, seinen Lauf zu überstürzen und sich in alle Sackgassen der Polemik und der Karikatur zu verirren. Um ein guter Moralist zu sein, muß man genügende Seelenheiterkeit besitzen, um objektiv und denen überlegen zu bleiben, deren Fehler man aufweisen und die man eines besseren belehren will. In dieser Hinsicht befand sich James Ensor bei den Antipoden dieses Seelenzustandes, und, Richter und Partei zugleich, handhabte er die Gerechtigkeit wie eine Keule.

* * *

Die Krise tritt nicht unmittelbar ein. Zuerst durchschreitet er eine neurasthenische Periode moralischer Ermüdung. Der schlechte Empfang, den seine Zeitgenossen seinen Bildern bereiteten, deren glanzvolle Eigenschaften er am besten kannte, war nicht allein daran schuld. Eine physische Depression durch Überanstrengung war bei diesem jungen dreiundzwanzigjährigen Menschen normal. Am Ende des Jünglingsalters hatte er fünfzig Monate hindurch eine kraftvolle, fast übermenschliche Anstrengung durchgehalten.

1884 malte er nur etwa zehn Bilder — was für ihn außerordentlich wenig war — und davon nur zwei in ziemlich großen Dimensionen „Das Kind mit der Puppe" (S. 30), darin seine gewohnten Eigenschaften kampflos eine neue Bestätigung finden, und eine „Ansicht von Ostende", die voller Harmonie ist, aber ziemlich tragisch anmutet.



PROJEKT FÜR EINE PETER UND PAUL-KAPELLE. 1897.

Im folgenden Jahr kehrt er zu den zugleich grauenerregenden und grotesken Sujets zurück, die mit den Masken begonnen hatten, und zwar mit dem wundervollen „Squelette regardant des Chinoiseries" (S. 37). Ohne auf sein Vergnügen an schönen, ein wenig erstickten, aber saftvollen Farben zu verzichten, bemüht sich der Maler in einfachem und vollkommenem Gleichgewicht zu komponieren, und er setzt seiner Phantasie die richtigen Grenzen.

Alles in allem: ein gutes Jahr des Meisters. Ja, hätte er uns nicht an das verblüffende Schauspiel überströmender Aktivität gewöhnt, so verweilte man länger dabei.

Weil er weniger arbeitet, überläßt er sich lieber der Meditation, und auf dem Wege seiner Laufbahn gräbt er mehrere neue Pfade. In einer berühmten Zeichnung, „Dämone, die mich quälen" (S. 57), verrät er seine moralische Not und seinen Zorn: nichts treibt er bis zum Drama, gewiß nicht, und alles in allem scheint er die Widerwärtigkeiten gutmütig hinzunehmen. Aber der Spiritismus, der sein Werk überschwemmt, das Irrationale, darin er sich gefallen wird, betont von nun ab seine Gegenwart. Das Bild „Spukmöbel" aus demselben Jahre ist eine zweite Manifestation dieser Geistesverfassung. Eine andere Zeichnung „Kampf der Haudegen" ist das Präludium zu einer homerischen Serie, darin fürchterliche und phantastische Personen diabolische Heerscharen zum Sturm gegen geheimnisvolle Städte führen. Schließlich, und das ist vielleicht noch wichtiger, bringen ein Bild „Christus über das Meer schreitend", und eine Zeichnung „Kreuzabnahme", Ensor reif und sicher zu sich selbst zurück, zur dekorativen Komposition, zu der Art, auf die er beim Verlassen der Akademie vor sechs Jahren seine ersten Schritte gemacht und einige Skizzen ausgestellt hatte. Auch das sind noch Werke der Vorstellungskraft, wo das Phantastische vorherrscht und von keiner traditionellen Regel beschwert ist. Nichts drängt sich, noch einmal, zwischen Zuschauer und Künstler, und wenn dieser den Gedanken seines Bildes auf die Elemente einer grandiosen Vision beschränkt, so verzichtet er freiwillig auf eine große Zahl möglicher Bewunderer, denn er bricht alle Brücken ab dadurch, daß er noch einmal alle spielenden Vergleiche unmöglich macht. Im „Christus über das Meer schreitend" ist die Hauptsache des Malerischen an Himmel und Ozean, die alle Farben in aufgerührtem Chaos bieten, darin sich die Sonnenstrahlen in der Unendlichkeit der Regenbogen zersetzen. Aber mitten im Bilde steht, ganz klein, zerdrückt von beiden Massen, zwischen den Parallelen des Horizontes und des Himmels, eine Silhouette in leuchtendem Glanz; und dieser einfache Fleck ist so stark, so glühend und von so tiefem und richtigem Gefühl, daß man vor Staunen erstarrt, vor Staunen, mit wie wenig Mitteln der Künstler die Fülle des Ausdrucks und der Bewegung hat erreichen können.

Das gesamte religiöse Kapitel von Ensors Werk wird die gleichen Eigenschaften und dieselben Charaktere zeigen. In zahlreichen Zeichnungen, Pastellen, Radierungen und Gemälden wird er häufig zum Leben Christi zurückkehren, und trotz gewisser Fehltritte, deren Ursache die Angst ist, zu verblüffen oder zu mißfallen, kann man sagen, daß wenige zeitgenössische Künstler zur Ästhetik der Legende so schöne und so unbeeinflußte Werke haben schaffen können wie er. Und sie strafen auch die Lügen, die den Meister darstellen wollen als einen talentvollen Aufschneider, der zwar Talent, aber keine Haltung besitzt.

* * *



DÄMONE, DIE MICH QUÄLEN. ZEICHNUNG. 1885.



DIE GUTEN RICHTER. 1895.

Muß man noch betonen, daß nicht allein das Gefühl, nicht einmal die Probleme der Komposition Ensor in diesen religiösen Werken heimsuchten? Er löst sich immer mehr von den grauen Harmonien, darin er zuerst seine Bilder verwirklicht hatte, er sucht nach dem Begriff des Lichtes, auf dem Wege, den wir schon angedeutet haben, und der ihn zu einigen, noch realistischen Zeichnungen geführt hatte, wie z. B. zum „Erdarbeiter". Jetzt beschäftigt er sich noch mehr, ich möchte fast sagen noch ausschließlicher damit, das festzulegen, was er „die Empfindlichkeiten des Lichtes" nennt, und unter dem Drucke dieser Bestrebungen schafft er eine Reihe von frei wiedergegebenen Zeichnungen, darin kein Hindernis mehr das Spiel seiner Vorstellungskraft abschwächt. Das Licht wird offiziell der Gegenstand seiner Zeichnungen, und er hat nur ein Bestreben: die Lichtwirkungen abzutönen. In jedem Werk liegt der Ausgangspunkt der Leuchtkraft nicht außerhalb des Rahmens — wie früher, als er die Tätigkeit einer unsichtbaren, durchs Fenster dringenden Sonne darstellte —, sondern mitten im Herzen des Bildes, in der Aureole Christi. Und diese verschiedenen, psychologisch intensiven Aureolen wandeln die Tonabstufungen und die hellen Stellen der Zeichnungen.

Die „Anbetung der Hirten" (S. 48) ist eine „fröhliche", „Jesus vor dem Volke" eine „harte", der „Eingang nach Jerusalem" eine „lebendige und strahlende", die „Kreuzigung" (S. 32) eine „traurige und zerbrochene", die „Kreuzabnahme"



DIE SCHLIMMEN ÄRZTE. 1895.

eine „ruhige und heitere“, und die „Himmelfahrt“ eine „intensive“ Lichtstudie. So willkürlich die Bezeichnungen sein mögen, so muß man doch Ensors Kunst bewundern, mit der er den Glanz seiner Lichtzentren zu variieren und in der Einheit des Ganzen jeder einzelnen Zeichnung einen verschiedenen Charakter aufzuprägen vermocht hat.

Diese Kartons sind vielleicht (mit denen von Georges Seurat) die schönsten Malerzeichnungen der Gegenwart. Und besser als alle Gemälde enthüllen sie die Sensibilität des Auges dessen, der vor ihrer Verwirklichung nicht zurückgeschreckt ist.

Es überrascht nicht, daß zu dieser Zeit Ensors Palette heller geworden ist und daß gleichartige Bestrebungen in Bildern und zahlreichen Studien zutage getreten sind; ein großes Bild faßte sie alle zusammen und gab ihnen eine beachtenswerte Lösung: die „Kinder beim Ankleiden“ (S. 27). Wir haben gesehen, wie Ensor einst seine Eigenheit in Molltöne setzte und, in grauer oder schwarzer Harmonie, Meisterwerke an Zartheit und Nuancen schuf. Die „Kinder“ stellen ein analoges Problem, aber in hellem Licht und in verschiedenen, luftigen, feinen, zerbrechlichen und doch nicht blutlosen, sanften und doch nicht schwachen Tönen, deren goldene und rosenfarbene Vibrationen keine Dissonanz zerreißt. Nur die Neoimpressionisten haben es fertig gebracht, ein Bild zu malen, ohne sich auf die Waffe von Kontrasten zu stützen, sie haben ihre Zuflucht zu geteilter Farbengebung und zu einer besonderen Technik genommen. Ensor vollbringt dieses Kraftstück ohne jede Methodik.

Kein anderes Bild zeigt Ensors vereinigte Kraft und Zartheit in gleicher Vollkommenheit.



VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS. 1894 (Slg. Van Haelen, Brüssel)

Die Bilder, die er zu gleicher Zeit malte, haben ziemlich beschränkte Dimensionen, und im nächsten Jahre kehrt er nicht zu diesen Festlegungen von Reflexen zurück, andere Probleme beschäftigen ihn, und andere, leider weniger objektive Sorgen.

Denn in der Tat findet er nach und nach Vergnügen daran, Skandale zu provozieren, er fällt in beleidigendste Gewaltsamkeit und freut sich am Staunen und am Zorn seiner Feinde, die Opfer seiner Scherze werden und unfähig sind, sie zu verstehen und sie nicht einmal von seinen ernsthaften Werken zu unterscheiden vermögen. Hartnäckig findet er Gefallen daran, ein rotes Band vor den Augen des Stieres zu schwingen, er richtet es so ein, daß er nur noch ausfallender wird, wenn der Gegner ermüdet erscheint. Es gab wirklich ein Duell zwischen Ensor und dem Publikum. Ensor wollte unpopulär sein, und, um das zu erreichen und zu bleiben, stürzte er sich in die wahnsinnigsten Abenteuer; das Publikum zögerte bisweilen und war bereit, die Waffen abzuliefern, aber stets wurde es in seinem Zorn und in seinem Haß durch irgendeine neue Pirouette des Meisters angefeuert. Man weiß, was Ensor bei diesem Kampf gewonnen hat: gewisse Radierungen, einige Bilder, Zeichnungen, darin der Geist sich überschlägt — aber man kann leicht begreifen, was er verloren hat, wenn man die Zeichnungen der „Aureolen“ und das Gemälde der „Kinder beim Ankleiden“ betrachtet. Und ich, für meinen Teil, wage zu hehaupten, daß die Folgerungen daraus pessimistisch sein müssen.



EINZUG CHRISTI IN BRÜSSEL. 1888.

Vom Jahre 1887 an ist eine Serie von Bildern und Zeichnungen der Auftakt zu den Werken, darin die Phantasie zügellos entfesselt ist. Aber die Zeichnung, „Vater des Künstlers auf dem Totenbett“ (S. 89), ist noch von bewunderungswürdigem Stil und von ebensolcher Verhaltenheit. Einige Stunden hatte sich noch einmal die Mauer der Vereinsamung zwischen der Welt und Ensor aufrichten können, er verlor sich in Gefühl und konnte seiner Arbeit den heiteren Ernst zuwenden, den er verloren hatte. Am nächsten Tage werfen ihn die Arbeiten „Persische Foltern“, „Kampf zwischen Désir und Rissole“ und „Die Teufel Dritss et Hihahox“ wieder in seine Gewaltsamkeit.

Beugt er sich noch einmal über die Geheimnisse seines Handwerks, so tut er es, um der hellen Malerei größte Wichtigkeit beizumessen und auf der Leinwand die Elemente phantastischer und überraschender Visionen festzuhalten. „Adam und Eva werden aus dem Paradies verjagt“ setzt ohne Änderung die biblische Serie fort; das Bild „Feuerwerk“ ist lediglich eine seltsame Farbenbelustigung, die „Stadt in Gegensonne“ eine Suche nach reinen Tönen und chromatischem Gleichgewicht.

Aber andere Gedanken verfolgen ihn, im Jahre 1888 unternimmt er eine gewaltige Komposition: „Einzug Christi in Brüssel“ (Abb. oben, siehe auch die nach diesem Bilde gestochene Radierung: S. 84). Dieses Mal ist das Lachen zum Grinsen geworden, ein Wind von Wahnsinn weht um seine Phantasie. Die Methode der Anachronismen liefert ihm eine Fülle leichter Wirkungen, ohne ihm die Erhabenheit zu bewahren, die Jakob Smits zum



KOHL 1895. (Slg. G. Giroux, Brüssel)

Beispiel bei seiner berühmten „Kreuzigung in Flandern“ nie verlieren kann. In Ensors Bild ist das Delirium der Straße, mit allen Fanfaren und Anschlägen, die wie zu Wahlzeiten der erstaunten Menge die Namen von Politikern entgegenschreien, und all das erdrückt das Antlitz Ghristi, beraubt es aller Schönheit und walzt es zur Gestalt eines schlecht kostümierten Theaterstatisten. Das Werk ist zu groß, und es scheint kein anderes Bestreben zu verraten, als gleichsam mit der Heftigkeit eines Fluches die Unabhängigkeit des Künstlers gegenüber allen Konventionen und allen Grenzen des Schongesehenen beweisen zu wollen.

Die Farbe dieser gewaltigen Leinwand hat nicht die Qualität anderer Bilder, und ich finde, man kann eine solche Zeitverschwendung, nur um seinen Gegner etwas Beträchtliches entgegenzuhalten, nur bedauern.

Und doch signiert im gleichen Jahr der Künstler das Bild „Liebesgarten“, das in der Sinnlichkeit der Harmonien und der Kostbarkeit des Tones seinen schönsten Bildern gleichkommt. Und das Gemälde „Zerschmetterung der aufrührerischen Engel“ aus dem gleichen Jahre beweist die Vorzüge seiner Komposition und das Dekorative seines für Bewegung und Linie zugespitzten Sinnes. Und auch sein großes Stilleben (S. 66) erinnert an den Glanz seiner früheren Farbengebung.



MUSCHELN. 1895. (Slg. G. Giroux, Brussel)

Welch verwirrender Mensch! Er arbeitet an ernsten und herrlichen Werken, und gleichzeitig kritzelt er irgendwelche leichte Skizzen von zweifelhaftem Geschmack hin, denen er große Ausmaße einräumt: so belustigt er sich damit, Publikum und Künstler über sein Temperament zu täuschen. Leider verirrt er sich, und er selbst ist das Opfer seiner eigenen Erfindung.

Von dieser Zeit ab leidet er tatsächlich unter wirklichen Nervenstörungen, er quält sich mit Albdrücken und Halluzinationen und lebt in tötlicher Fieberhaftigkeit. Das merkt man seiner Arbeit an; nur mit Mühe kann er sich von der chaotischen Welt, die er in sich trägt, abstrahieren, um endgültige Bilder zu schaffen. Jede Befleißigung tut ihm weh, und nur um den Preis wahrer Qualen überwindet er sich zu jedem seiner Bilder.

Dieses Übel wird mit jedem Tage größer. Anfangs, 1889, gibt er neben einigen kleinen Stilleben das sehr schöne „Die Maske Wouse wundert sich“ (S. 40), das durch seine Farbe und sein tragisches Gefühl von Wert ist; die „Skelette, die sich wärmen wollen“, darin das Groteske noch nicht beklagenswert ist, und vor allem das „Maskentheater“ (S. 41), darin die Bestrebungen des Malers und seine satirischen Albdrücke sich das Gleichgewicht halten: eine Komposition, bei der man nicht zu Unrecht an Watteau denken muß. Der Geist des Malers liegt ganz in diesem vollen, starken Werk, ist so elegant und so vornehm, daß er geradezu den köstlichen Phantasien des französischen achtzehnten Jahrhunderts nahesteht.



DAS GEMETZEL DER UNSCHULDIGEN. ZEICHNUNG 1913

Im gleichen Jahre kehrt eine Zeichnung „Mutter des Künstlers“ (S. 53) zur linearen Präzision zurück — in der Wahl der Arabeske nicht ohne Schönheit. Ebenso beschäftigen dekorative Versuche überraschender Art den Künstler.

Zusammen mit dem „Maskentheater“ eröffnet die Produktion des Jahres 1890 das schönste Bild dieser Übergangsperiode: der „Karneval am Strand“ (S. 35), lauter Andeutungen, und doch ist diese Skizze vollständig und reizvoll in der Komposition.

„Das Gut Arnheim“ verstrickt Ensor in unbestimmte Träume; „Intrigue“ (S. 44) verrät sein Fieber, „Ecce homo“, „Phnosie“ und die „Bürger“ reißen ihn zur Karikatur in blinden und, letzten Endes, erniedrigenden Kampf. Und von nun ab wird ihn das verlorene Rasen seiner Vorstellungskraft und der Rhythmus seines Zornes in viele Abgründe schleudern.

* * *

Ich will Ensor nicht mehr Schritt für Schritt, Jahr für Jahr folgen. Das Werk wird zu dicht: es zerfällt in eine beträchtliche Zahl von Zeichnungen, Aquarellen und kleinen Bildern, die den verwirrten Seelenzustand des Malers, sein Bestreben, den Rausch seiner Bitterkeit in einigen gewaltigen Sarkasmen auszudrücken, getreu wiedergeben. Empörung richtet ihn auf, voller Herbheit gegen alle sozialen Kräfte und alle Konventionen. Die Richter und die Berufe, die von der Justiz leben — die Ärzte, das Heer, selbst das Königtum unter den Zügen des Königs Leopold von Belgien entketten seine Kraft und



DER WUNDERBARE FISCHZUG. ZEICHNUNG. 1912.

entfesseln sein Hohngelächter und seinen beißendsten Spott. Auch die Priester finden keine Gnade vor seinen Augen, und die Bürger steigern seine Wut ins Unermeßliche. Dazu kommen noch die Satiren auf bekannte Männer, die gegen einen bestimmten Kritiker oder Politiker gezeichneten Pamphlete — und noch die Totenphantasien von der Giftküche bis zu den Totentänzen. Die grotesken Kompositionen, die keinen anderen Zweck haben, als zu verblüffen — oder gar keinen Zweck mehr haben, entstehen im Überfluß. Es sieht aus, als hätte Ensor in manchen Stunden seines Lebens die Herrschaft über seine Gestaltungskraft verloren, er hat die Leidenschaft, die Leute in Erstaunen zu setzen, sie zu ärgern und zur Entrüstung zu bringen. Um das zu erreichen, erfindet er die außerordentlichsten und phantastischsten Dinge. Symbole stehen in seinem Werk neben Szenen von bisweilen zügellosem Realismus. Immerhin muß man bemerken: er ist niemals erotisch, selten frech. Aber niemals wich er vor den schlimmsten Roheiten zurück. Er zieht die ekelhafte der obszönen Einzelheit vor. In seinen Grotesken überträgt er den menschlichen Exkrementen eine hervorragende Rolle, und seine Zauberer machen sich auf ihren Sabbaten kein Gewissen daraus, eine Stadt zu bewässern oder Stürme auf überraschende Art und Weise zu entfesseln.

Der flämische Boden mit seinem fetten Realismus hat niemals einen besseren Sänger gehabt oder — wenn ich so sagen darf — niemals einen besseren Kommentator. Wie weit sind wir von England und vom Humor entfernt! Wir sind an den Grenzen des Wahnsinns.



STILLEBEN. 1888. (Slg. J. Franck, Antwerpen.)

Die eingebildeten Haudegen bekämpfen einander weiter in fürchterlichen Kämpfen, darin die getreuen Engel die rebellischen in die tiefste Hölle jagen. Ein andermal fesseln ihn historische Erinnerungen. „Die Güldensporenschlacht“ (S. 80) mit Hunderten von kleinen grotesken Gestalten, die sich energisch mit Säbelhieben traktieren; und „Napoleons Abschied von seiner alten Garde“, „Tod der Jungfrau von Orleans“, „Die Kürassiere bei Waterloo“.

Und dann auf der Straße gesehene Typen, eine „Hökerin“, die einem schlecht behauenen Balzac ähnlich sieht, „Gendarmen“, deren Uniform und Frisuren ein Kind in Einheiten zerlegt zu haben scheint; Ringkämpfer, Fischer, Hunde usw.

Und weitere „gezeichnete“ Gegenstände: ein Federmesser, ein Schrank, ein Buch, und dann noch „Zeichnungen, um nichts zu sagen“, darauf wahnsinnige Linien durcheinander fahren.

Von dieser Zeit an scheint der Meister unfähig zu sein, eine Anstrengung durchzuhalten oder andauernden Fleiß zu zeigen. Die Bilder bleiben lange Monate auf seiner Staffelei, und ganz wie es seiner Phantasie beliebt, vollendet oder verwirklicht er sie. Seine wundervolle Aktivität zerfließt nach allen Seiten, und man fühlt im Zentrum dieser verkrampften und hinkenden Arbeit das Grauen eines Gehirnes, das Manien vollkommen zernagt haben und das, wie ein blindes Pferd, in den Schlachtenlärm jagt.



DER TANZ. 1896. (Slg. E. Rousseau, Brüssel)

Trotzdem liegt es mir fern, etwa jegliches Interesse an der Produktion dieser Periode abzuleugnen. Im Gegenteil. Es liegen eine Reihe von Werken vor, bei denen es sich geziemt, stehen zu bleiben und deren Vollendung die Betrachtung aller anderen sogar erschwert.

1891 zum Beispiel gibt Ensor unter dem Titel „Christus besänftigt den Sturm" eine Wiederholung seines „Christus über das Meer schreitend" (siehe die Radierung nach dem Gemälde S. 77); und wieder bestätigen sich alle seine wundervollen Eigenschaften als visionärer Farbenkünstler. Ja, in diesem Bilde liegt sogar eine größere Majestät als im ersten der Reihe und irgendwie etwas wesentlicher Religiöses. In dasselbe Jahr gehören die dramatischen „Skelette, die sich um einen sauren Hering streiten" (S. 46), darin der Begriff der Hartnäckigkeit den Paroxismus erreicht, und ein ganz kleiner „Karneval" in Emailtönen.

1892 fallen die sehr schönen „Sonderbare Masken" (S. 43) — heute im Museum in Brüssel — durch eine gewisse Zurückhaltung in der Psychologie der Personen und vor allem durch ihre wundervollen Farben auf — Ensor behält eben immer auch in seinen schlechtesten Stunden als Künstler die Oberhand, durch seine kraftvolle Technik zwingt er uns alle Sujets auf. Und keine Suche, kein Licht und keine farbige Zeichnung; nur noch das Hinstellen einiger Silhouetten vor einen neutralen Hintergrund; nur noch die



OSTENDE. 1898. (Slg. Ed. Picard)

Arbeit des erlesenen Künstlers, der vor keiner Schwierigkeit zurückschreckt und gesund und kraftvoll malt.

„Der Rochen" (S. 49) setzt die Serie der großen Stilleben fort und rollt noch einmal das Problem der Technik in vollem Umfange auf. Fast zu gleicher Zeit gibt er zum ersten Male Muscheltiere wieder, zehnmal so groß wie in der Natur, mit tiefer Freude an den Feinheiten der Perlmuttertöne und am Spiel der Durchsichtigkeiten. Aber 1895 gelingt ihm in diesem Gedankengange ein wahres Meisterwerk (S. 63), das leider keine Reproduktion jemals in seiner vollkommenen chromatischen Schönheit wiederzugeben vermöchte.

Das Jahr 1896, das eines der fruchtbarsten für zwanglose Zeichnungen ist, sieht seine schönste Landschaft entstehen: „Mariakerke" (S. 69), ernst und heiter. „Der Tanz" (S. 67) ist weniger friedlich, und im Ausgleich von Linien und Tönen weniger glücklich. „Hop-Frog" (S. 82) — nach einem Märchen von Edgar Poe — ist in ganz reinen Tönen gemalt, in einer Tonleiter von roten Farben von blendender Intensität. Der Komposition fehlt es an Einheit und Konzentration, das Bild ist zu groß für das, was der Meister auf ihm dargestellt hat; aber die Harmonie, die er erreicht hat, rät zur Bewunderung, und bringt selbst den eingenommensten Kritiker zum Schweigen.

Aus dem nächsten Jahre weise ich vor allem auf den „Kapellenentwurf", der eher Vision als ernsthaftes Dokument ist und den phantastischen Städten nahesteht, in die Ensor soviel Schlachten verlegt hat.

Dann, 1898: die durch ihre architektonische Präzision auffallende „Ansicht von Ostende" (S. 68), Stilleben, die von einer lebhaften Entwicklung der ästhetischen Konzeption

zeugen — einer Entwicklung, die ich, für meinen Teil, nicht als sehr glücklich ansehen kann (S. 52) — Landschaften, alle Bilder in kleinen Dimensionen, genau, fast kleinlich, alles Wiederholungen, die seinen Lieblingsgegenständen mehr oder weniger treu bleiben, Bilder, denen jede Virtuosität fehlt und in denen man den glanzvollen Maler von ehemals vergeblich sucht.

Er gibt sich leicht mit dem zufrieden, was er macht, und er versteift sich darauf, unvollkommene Skizzen vollkommen zu finden. Besser gelingen ihm seine deutlichen Zeichnungen, seine verhältnismäßig respektvollen und sehr sensiblen Aquarelle. Für die Malerei jedoch scheint die Spannkraft gebrochen; er arbeitet übrigens auch wenig und hat in zwanzig Jahren als wirklich wertvolles nur die „Balletdekorationen“ (S. 74) geschaffen, wozu er die Musik geschrieben hat und worin sich unter der gesuchten Naivität der Formen noch einmal der Geist aufschwingt.

Unter den Zeichnungen möchte ich besonders auf die sehr schöne Reihe der Farbstiftarbeiten hinweisen, in denen er das Leben Christi erzählt; jetzt hat er nichts mehr von den leidenschaftlichen Willensanspannungen, mit denen der Visionär von 1897 seine Bilder durchglühte, vielmehr die Geduld eines guten Malers, der zu seiner Belustigung in origineller Form und in offener, reiner Buntheit die verschiedenen Vorgänge der heiligen Geschichte festhält (S. 64, 65 und 87).



MARIAKERKE. 1896. (Slg. Edg. Picard)

Schließlich ist noch die merkwürdige Zeichnung vorhanden, die seine „Tote Mutter" darstellt (S. 88).

Eine der zum mindesten überraschendsten Arbeiten, mit denen sich Ensor vor einigen Jahren beschäftigt hat, war die, frei aus dem Gedächtnis Wiederholungen seiner sämtlichen berühmten Bilder zu malen — siebenzehn — indem er — vielleicht unfreiwillig — den Ton änderte und mit stets gleicher Hartnäckigkeit alle Schönheiten und Feinheiten der Originale zerstörte. So hat er wirklich höchst eigenhändig falsche Ensors gemalt.

* * *

Das ist das Malerwerk des Mannes, der einer der merkwürdigsten Temperamente seines Jahrhunderts war und dessen Anfänge einem Wunder nahekamen. Seiner selbst gewiß, allein und stark, ohne Lehrer, ohne selbst den dauernden Einfluß eines Älteren zu erleiden, bestätigte er sein Genie in großmütiger Fülle bis zu dem Tage, da die Verschwörung eines fiebrigen Geistes und eines kranken Temperaments ihn in den würdelosen Kampf um Interessen und Gefühle außerhalb der Malerei stürzte.

Landschaften, Stilleben, biblische Kompositionen, Bildnisse und Interieurs, Allegorien, und Phantasien — man findet alles in seinem Katalog, und er haßt die Einteilung in Kategorien, auf die manche Kritiker so lüstern sind.

Ich für meinen Teil werde mich stets weigern, ihn den Maler der Masken zu nennen, wie ihn viele wegwerfend bezeichnen: das verdient er nicht. Den Maler des „Lampenanzünders", der „Russischen Musik", des „Bürgersalons", des „Kohls", der „Kinder beim Ankleiden" und der „Austernesserin" so nennen, hieße ihn ungebührlich herabsetzen, denn trotz drei oder vier sehr schönen Werken, in die er seine beste Satire gelegt hat, spielen die Masken in seiner gesamten Produktion nur eine nebensächliche Rolle, von der die Zukunft — das glaube ich bestimmt — nichts behalten wird.

Hingegen muß man bemerken, wie vollkommen die Einheit seiner Laufbahn in seiner inneren Entwicklung bleibt. Die Kurve geht abwärts, ganz im Gegensatz zu denen der meisten Maler, selbst der größten, nirgends aber ist sie unterbrochen oder unregelmäßig abgelenkt. Bei Ensor gibt es keine Bekehrung durch Begegnung oder Freundschaft mit einem Meister. Man hat von ihm gesagt, er sei der letzte Impressionist, und vielleicht liegt darin etwas Wahres. Aber das kann nicht den geringsten Gedanken von Abhängigkeit oder Nachahmung den französischen Bahnbrechern gegenüber aufkommen lassen. Mit der größten Gleichgültigkeit ist er neben dem Neoimpressionismus, dem Expressionismus, dem Futurismus, dem Kubismus, dem Orpheismus, dem Fauvismus und allen analogen Bewegungen einhergegangen, ohne daß sie jemals die Logik seiner Entwicklung auch nur im geringsten zu erschüttern vermocht hätten.

Ich weiß nicht, ob alle denken wie ich, aber in meinen Augen ist das unleugbar ein Ruhmestitel.

Ein Mann, der stark genug ist, durch alles hindurch eine unabänderliche Richtung zu bewahren, ruft meine Bewunderung hervor, und ich verweigere sie selbst dem nicht, der, um diesen Sieg zu erreichen, sich abgesondert und seine Einsamkeit den Forderungen des Jahrhunderts entgegengestellt hat.

Und ich glaube, Ensor hat kein größeres Beispiel gegeben als das, hartnäckig nur in sich selbst die geistige Nahrung für alle seine Neuerungen zu finden.



DIE KATHEDRALE. RADIERUNG. 1886.

· IV ·

Ich habe von Ensors Zeichnungen gesprochen. Zweifellos könnte ich ihnen zu Ehren literarisch werden, und ich hätte nicht die geringste Mühe, einige Seiten über ihre sehr wirkliche Ähnlichkeit ohne Nachahmung zu sprechen, die uns erlauben, neben dem Meister des Bildes „Mystischer Tod eines Theologen“ (S. 34) an Rembrandt zu denken. Aber ich habe nicht den Ehrgeiz, hier „die längste Arbeit“ über Ensor zu schreiben, und ich halte es für überflüssig, dem Leser vermittels banaler und hohler ästhetischer Betrachtungen die Illusion einer Kolossaldokumentation zu geben.

Betrachtet man die Zeichnungen dieses ersten Abschnittes seines Lebens, so kann sich jeder Einzelne über den zutagetretenden Parallelismus zwischen Rembrandt und Ensor klar werden. Er war nur vorübergehend, denn die Zeichnungen aus den Jahren 1890—1905 waren zum Teil von peinlicher linearer Präzision, zum größeren Teil konventionell naiv und kindlich, und nach 1905 verrieten sie im Falterspiel der Pastelle neue sentimentale Sorgen.

Ich glaube, daß die, die sich von der prachtvollen Technik Ensors und seinen flämischen Malerqualitäten nicht genügend überzeugt haben, sich mit seinen Zeichnungen auseinandersetzen werden müssen: sie werden durch ihre verständlichere und machtvollere Kraft überrascht sein. Aber wir, die wir unablässig die wirkliche Größe des Künstlers dadurch unterstrichen, daß wir zeigten, wie er niemals aufhörte, ein guter Künstler zu sein, wir haben keine Veranlassung, uns vor seinen Schwarzweißzeichnungen zusammenzudrängen, um sie leidenschaftlich zu erörtern, als enthüllten sie uns unbekannte Eigenschaften, auf deren Erscheinen wir nicht gefaßt waren.

Bei den „Aureolen“ zeigte ich, in welcher Art Ensor durch seine Zeichnungen seine Bestrebungen in Licht und Komposition durchsetzte. Ich habe auch erwähnt, wie er es gleichfalls verstand, sich darin als Maler zu zeigen, daß er die kleine „lustige“ Skizze vernachlässigte und ihr nicht die geringste Bedeutung beimaß (oh, warum blieb er nicht dabei), um die Nuancen, Schatten und Lichter in seinen Bildern ins Gleichgewicht zu bringen. Er hat den Eindruck, es seien „Dokumente“ oder Skizzen, vollkommen zu bannen vermocht, um Werke zu schaffen, die mit derselben Berechtigung wie viele Bilder als die bedeutendsten seines Kataloges angesehen werden müssen.

Im Grunde ist die Auffassung der Zeichnung zu dieser Zeit bei ihm und seinen Kollegen verschieden. Er versteht es, sich mit Fleiß an etwas zu machen, dem die anderen nur relatives Interesse entgegenbringen, er teilt ihre Verachtung für eine so vollendete Ausdrucksform nicht. In Flandern besteht eine gewisse Farbenhypnose. Man hat es so oft gesagt, und so oft wiederholt, daß die Flamen aus Tradition fette und leuchtende Farben anwenden, daß die meisten zeitgenössischen Meister sich für entartet und ihrer Ahnen für unwürdig hielten, wenn sie bisweilen Vorliebe für Bleistift oder Radiernadel zeigten, sie sind die Opfer einer erfundenen Vererbung und eines historischen Kodex, auf dem einige gescheite Kritiker herumreiten.



DER TOD VERFOLGT DIE MENSCHEN. RADIERUNG. 1896.



DEKORATION FÜR DAS BALLETT: DIE TONLEITER DER LIEBE, FLIRT DER MARIONETTEN. 1915.

Ensor, der niemals unter irgendeiner Hemmung zu leiden hatte, hat sich natürlich einen Teufel darum geschert, und er hat es verstanden, sich die gewaltigen Quellen nutzbar zu machen, die die Schwarzweißkunst denen bietet, die sie anwenden wollen und vor allem können. Und darin ist er wiederum, im Gegensatz zu den falschen Traditionalisten, wirklich in der Tradition, denn die Meister der alten Niederlande waren stets herrliche Zeichner.

* * *

Sie waren auch prachtvolle Radierer. Die ganze Radierschule, die Rubens bekannt machte, und vor ihnen die berühmten Holzschneider des 15. Jahrhunderts, haben diese Kunst der Begleitung tief in unsere Provinzen gepflanzt und haben sie oft schöpferisch gestaltet. Es sollte Ensor vorbehalten bleiben, auch in diesem Punkt die Disziplin der Alten zu erneuern. Und in einer Schule, in der die meisten Maler dem Kupfer grundsätzlich nur unbedeutende Notizen anvertrauten, um die Lehre nicht zu durchbrechen, die sie von ihren Meistern erhalten hatten, und dieser Arbeit ein stark abgegrenztes und sehr

summarisches Interesse entgegenbrachten, in einer Schule, die Félicien Rops besaß, einen der berühmtesten „Spezialisten“ der Originalgravüre, verstand es Ensor, sich durch eine Serie wundervoller, in wenigen Monaten geschaffener Blätter einen bedeutenden Platz zu sichern. Rops war durch seine besonderen Gegenstände, durch die Legende, die er geschickt an seine Person zu heften und auszunutzen wußte, und durch seine unbestreitbare und widerwärtige „Leichtigkeit zu zeichnen“, der Abgott der „sammelnden Bankiers“, „intellektuellen Ärzte“ und der „aufgeklärten Anwälte“ geworden (und er ist es geblieben). Außerdem taten einige nach starken Emotionen lüsterne Damen und junge Leute, die die Wände ihrer Junggesellenstuben „geistvoll“ schmücken wollten, das übrige, um sein Schicksal zu sichern.

Der Radierer James Ensor ist hundertmal mehr Künstler als Rops, und sein kaufmännisch schlecht geführtes Werk (zahlreiche Platten — unbeschränkte Auflage) wird mit Ehren in allen Sammlungen auch dann noch die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts vertreten, wenn Rops als ein kleiner, kaum interessanter Meister nicht mehr betrachtet werden wird. Mit den seltenen Radierungen Henri de Brackeleers werden Ensors Blätter der Ehre unserer Zeit genügen, — und die bewundernde Zukunft wird sie in einem Atem mit denen eines Whistler, Zorn oder Pennell nennen.

Ensors graphisches Werk ist außerordentlich beträchtlich. Überhaupt keine Lithographien. Aber reichlich hundert Radierungen, und zwanzig Kaltnadelarbeiten zeugen für des Meisters brennende Begeisterung.

1886, im Jahre der „Kinder beim Ankleiden“ und der Serie der „Aureolen“ begann Ensor zu radieren. Bis dahin hatte er sich in der Glut seines intensiven Schaffens nie von seiner Staffelei weg dem Radiertisch zugewandt. Und gleich dem Phänomen, das wir in seiner Produktion als Maler festgestellt haben, waren auch hier die Anfänge am fruchtbarsten und gaben auf einmal die ganze Ausdehnung seines Talentes.

In den ersten Monaten war er ganz von den oben erwähnten technischen Untersuchungen in Anspruch genommen, er schränkte seine graphische Produktion sehr ein, und in seinen Blättern denkt er an Kompositions- und Lichtstudien. Wie seine Zeichnungen, so betrachtet er auch seine Graphik als vollständige und beachtenswerte Werke, und mit achtungsvoller Aufmerksamkeit wandte er ihnen sein Talent und seinen Fleiß zu.

Nur seltene Ausnahmen widersprechen diesem Verhalten, und ich glaube nicht, daß man bei ihnen zu verweilen braucht.

Aber zwei Jahre später: 1888, — im Jahr des „Einzug Christi in Brüssel“, — widmet er plötzlich lange Stunden der Graphik, schafft fast fünfzig Blätter in einem Jahr, — und natürlich leidet die Qualität darunter. Wenn einige Arbeiten, vor allem die Landschaften, bemerkenswert bleiben, so ist eine große Anzahl anderer lediglich die eilige und bedauerlich ungenaue Übersetzung seiner phantastischsten Zeichnungen, denn er hat dieses Mittel gefunden — und er gebraucht es im Übermaß, fast ausschließlich — für jene Kampfwerke, die er den Sarkasmen seiner Feinde entgegenhält. Diesem wütenden Ansturm widersteht die Qualität seiner Kunst kaum besser als der Geist seiner Komposition.

In den folgenden Jahren bis 1894 schafft er nur wenige Blätter, in der Hauptsache aus dem grotesken Kapitel seines Werkes. Ferner zwanzig Radierungen, die alle Zeichnungen oder Kampfbilder wiedergeben — „Die alten Schweine“, „Pestkönig“, die



GEKENTERTE BARKE. RADIERUNG. 1888.

„Schlechten Ärzte“, „Doktrinäre Nahrung“, „Fridolin und Graga Panca d'Yperdam“ —, und die Suche nach Linien, Harmonie und Bewegung tritt nicht mehr zutage. Jetzt ist auch die Radierung unter der Herrschaft der Karrikatur.

Von 1896 bis 1898 schafft Ensor einige allegorische Kompositionen, in denen mehr liegt als nur der Wunsch zu erstaunen und den Zorn der Betrachter zu erregen: „Der Tod verfolgt die Herde der Menschen“, „Hop-Irog“ und die „Versuchung des heiligen Antonius“.

Aber er radiert nicht mehr mit der Freude und dem Schwung, mit dem er vor fünfzehn Jahren gearbeitet hatte. Von 1900 ab macht er nur wenig Arbeiten, und nach einer Serie von „Todsünden“ — 1904 — legt er die Radiernadel ganz aus der Hand und schließt damit einen Katalog ab, darin nicht alles von gleichem Wert und gleicher Bedeutung ist — vieles zeigt Defekte —, der aber die Namen mehrerer unbestrittener Meisterwerke enthält.

* * *

Die bedeutenden Graphiken James Ensors sind also zwischen 1886 und 1889 geschaffen worden. Ich sagte schon, dies sei die Epoche, wo er auch in der Radierung seine Kompositions- und Lichtstudien vertiefen will.

Da ist zunächst der prächtige „Christus besänftigt den Sturm" (der im allgemeinen die Haltung des gleichnamigen Bildes hat, aber zwei Jahre vorher geschaffen wurde); der Visionär, der sich in dieser religiösen Reihe von Bildern daran erfreute, die Farbenspiele und das vielfältige Zerstäuben des sonnenhellen Wassers in Einzelheiten zu zerlegen, hat hierin Richtung und Kraft des Werkes um die strahlende Aureole konzentriert, und er hat es verstanden, die Komposition auf die Einfachheit der Hauptlinien, die ihr das Gleichgewicht geben, und der Gegensätze von Licht und Schatten zurückzuführen. In Schwarz-Weiß transponiert stellt die Radierung den gleichen Gegenstand des Bildes ganz verschieden dar. Die Werte sind nicht mehr dieselben, sie beeinflussen fast die Konzeption des Künstlers. Das Gleichgewicht zwischen weißen und schwarzen Massen, das Helldunkel der Radierung liegt nicht in diesem Bilde, auf dem das Interesse verschiedentlich abgelenkt wird, je nach den Reflexen und Nuancen und der unendlichen Phantasie des Farbenkünstlers. Und so wird die Radierung durch andere Mittel und Bestrebungen als das Bild erhaben.

Im gleichen Jahre 1886 schuf Ensor die berühmteste und vielleicht vollkommenste seiner Radierungen „Die Kathedrale" (S. 71). Mein Freund Christian Beck hat sehr richtig gesagt: „Was an ihr vor allem Erstaunen erregt, ist die Gleichzeitigkeit bewundernswerter Kompositionsstrenge, Reichhaltigkeit des Ausdrucks und Fülle der Einzelheit". Und er analysiert das Werk so vollkommen, daß ich ihm das Wort lassen will: „Die Kathedrale. Im Vordergrund zu ihren Füßen die Menge der flämischen Festtage, eine aufgewühlte



CHRISTUS BESÄNFTIGT DAS MEER. RADIERUNG. 1886.



DIE GEFRÄSSIGKEIT. RADIERUNG. 1892.

Masse gemeiner oder grotesker Gesichter in sehr genauer Zeichnung, die Dualität der Elemente, aus der ohne etwas Allegorisches, die Einheit des Werkes und des Symboles entsteht, ist die: mit den maßvollsten Mitteln hat Ensor es verstanden, zwischen den beiden Elementen, die sein Sujet zusammensetzen, einen Übergang von Linien und Gefühlen herzustellen. Von der Kathedrale zu einem Hause, dessen Silhouette man nur errät, sind große Banner gespannt, die den Platz beflaggen. Diese Erfindung einer sehr sicheren Kunst stellt eine Beziehung zwischen der Kathedrale und der Menge her. Im Vordergrund bildet die wirbelnde Menge eine Kurve, die trotz ihres geringen Platzes in der Komposition große Wirkung hat; diese gebogene, weithin wellenförmige Linie wird kraftvoll von einer parallelen geraden Linie unterstützt, die sie von der Linie der Kathedrale trennt: von einem Regiment Soldaten. Gemäß der Perspektive sind diese Soldaten, deren Gegenwart auf einem öffentlichen Fest durchaus natürlich ist, mit viel weniger Genauigkeit gezeichnet als die Gesichter der eigentlichen Volksmasse; auch die Farbgebung ist weniger ausgesprochen und eintöniger als im Vordergrund, wo das Spiel der schwarzen Töne kräftiger ist. Diese Anlage und die Anordnung der Banner, von denen ich oben gesprochen habe, genügen, um, in Linie und Ausdruck, Kathedrale und Menge in wunderbarer Weise zu verschmelzen."

Diese Meisterradierung wurde mit Begeisterung von den jungen Künstlern aufgenommen, die besser als die Masse die Kunst dessen erkannten, der das Gleichgewicht dieser Komposition aus tragischer Einfachheit und tragischer Kraft erdacht und ausgeführt hatte. Einige Jahre später, im Jahre 1891, machten die Schriftsteller des „Jungen Belgiens", der

Zeitschrift der belgischen literarischen Renaissance — sie war für unsere Literatur, was „Die Zwanzig" für unsere Malerei waren — diese Radierung zum Titelblatt ihrer Revue und verschafften so dem Werke Ensors große und reiche Anerkennung. Und so geschah es, daß Ensors Name sich im Ausland, hauptsächlich in Frankreich, wo Ensor bis dahin unbekannt geblieben war, der Aufmerksamkeit der Künstler aufdrängte. Und weil er durch dieses Blatt bekannt wurde, das zu einer Zeit entstanden war, da er sich immer mehr in seiner Phantasie verlor und sich auf die Eroberung des leichten und zum Spott herausfordernden Königreichs der Masken versteifte, glaubten viele Kritiker, sie hätten das Recht zu ignorieren, was er bis dahin geschaffen hatte, und sie gaben ihm die Beinamen, die ich oben erwähnte und die seine wirkliche Persönlichkeit entstellen. Man vernachlässigte — in gutem Glauben — die Meisterwerke seines Anfangs, um unbeweglich vor seinen satirischen Rasereien stehenzubleiben, mit denen man sich zufrieden gab. Nur aus diesem Grunde übrigens hatte Ensor wenig überzeugte Bewunderer in Frankreich, und nur aus diesem Grunde machten ausgezeichnete Kritiker ihm gegenüber wichtige Einschränkungen: den wahren Ensor kannten sie nicht, und die zahllosen Schriftsteller, die sein phantastisches Werk ausnutzten, — ich brauche nicht besonders zu erwähnen, welch unerschöpfliche Quelle sein Werk für ihre Dissertationen war, — machten sie auch nicht neugieriger.

1887 machte Ensor das überraschende „Bildnis des Herrn Rousseau" (S. 50), seines hauptsächlichsten und fast einzigen Käufers. Herr Rousseau war so intelligent und kühn



DIE WOLLUST.



GUELDENSPORENSCHLACHT 1891

([illegible])

an Ensor zu glauben, als ihn noch alle verfolgten, und er besitzt eine Sammlung von zwanzig Werken des Meisters, die seine wichtigsten und schönsten Arbeiten enthält. Sein mit Härte durchgearbeitetes und mit besessener Genauigkeit gezeichnetes Porträt ist mehr als ein technisches Kraftstück: es ist ein geist- und stilvolles Werk.

Der Gegensatz zu diesem Porträt ist eine im gleichen Jahre gestochene Dünenlandschaft: wo das Porträt hart, stark, ernst und maßvoll ist, ist die Landschaft weich, subtil und obenhin, Atmosphärenmalerei, die im Gegensatz zur Charaktermalerei steht und die beweist, wie vielfältig und verschiedenartig das Talent des Meisters ist.

1888 eine merkwürdige Ansicht des „Rathauses von Audenarde", ferner eine Arbeit nach dem Profil des toten Vaters und dann nur noch die „Gekenterten Barke" (S. 76), die sehr bemerkenswert, sehr berühmt und von vollständigerer und genauerer Realisation als die übrigen Landschaften sind.

In der reichen Produktion dieses Jahres gibt es noch andere Landschaften, die gesammelt zu werden verdienten. Aber in dieser Gesamtübersicht muß ich mich notwendigerweise darauf beschränken, nur die ganz bedeutenden Werke zu nennen, über die man einfach nicht hinweggehen kann.

„Die Mühle von Mariakerke", 1889, gehört natürlich dazu, und ich bin versucht, auch „Die Vermehrung der Fische" aus der Groteskenserie dazuzurechnen.

Aber natürlich ist das Blatt „Der Tod verfolgt die Menschen" (S. 73) aus dem Jahre 1896 noch mehr dazu angetan, die phantastischen und um den Todesgedanken spielenden Radierungen zu repräsentieren, denn Ensor bleibt maßvoll, wie er es sonst nicht zu sein pflegt, und so gelingt es ihm, dramatisch zu sein, ohne den Eindruck durch unangebrachte Ironie zu zerstören; ich will nicht verbergen, daß ich eine besondere Vorliebe für „Die Kathedrale" und für die Arbeiten der ersten Jahre habe, aber gern huldige ich dem Geist des Meisters, wo er auch den Überschwang seiner fürchterlichen Vorstellungskraft zu beherrschen vermocht hat.

1898 wäre „Hop-Irog" (S. 83), ein ausgezeichnetes Titelblatt zu Edgar Poe, und der „Einzug Christi in Brüssel", sein größtes Gemälde (S. 61), ist auch seine größte Radierung (S. 84). 1904 schließlich verstricken die fünf Todsünden seinen Geist in gewaltsame Karrikatur. Das Schönste dieser kleinen Blätter ist vielleicht „Die Gefräßigkeit" (S. 78), wo der Künstler wenigstens die gesuchte groteske Wirkung erreicht.

* * *

Ich glaube, daß diese Beispiele genügen, um die absteigende Kurve Ensors zu zeigen, der sich allmählich von blinder Liebe zum Sujet erobern läßt, die Seelenheiterkeit des nur auf schöne Schöpfung bedachten Künstlers verliert und selbst seine Kraft und die Tragweite seiner Geste verrät.

Wie in der Malerei ahmt der vierzigjährige Ensor den fünfundzwanzigjährigen nach, und wenn es auch würdiger ist, sich selbst nachzuahmen, als bei Fremden Inspiration zu suchen, so steht es ebenso fest, daß der Verfall das unentrinnbare Schicksal derer ist, deren Seelenstärke verloren gegangen ist, und die sich durch schlimme Albdrücke oder von der Bewunderung für ihre eigene Vergangenheit beherrschen lassen.



HOP-FROG. 1896. (Slg. Leo Rothschild, Brüssel)

· V ·

Ensors Leben ist ganz in seinem Werk beschlossen. So ist es mit den meisten großen Künstlern. Rembrandt und Cervantes sind Ausnahmen, und die Leiden, die das Genie heiligen, sind meistens intellektuell und moralisch. Aber gerade das Wesen des Genies besteht darin, ewig durch die Ungerechtigkeit und die Bosheit der Menschen versehrt zu werden.



HOP-FROG. RADIERUNG. 1898.



EINZUG CHRISTI IN BRUSSEL. RADIERUNG. 1898

Ich hatte schon erwähnt, daß Ensor, der in einer während der Sommermonate in der ganzen Welt berühmten, während des langen Jahres für ihre Einwohner jedoch widerwärtigen und kleinlichen Seestadt geboren war, sich dort nach dem Verlassen der Akademie auf seine Arbeit geworfen hatte, um frei seine Laufbahn beginnen zu können.

Auch als später Alter, Ermüdung und Unruhe gekommen waren, verließ er das Haus, in dem auch seine Mutter lebte, nicht, und außer kurzen Aufenthalten in Brüssel, wo er an allem, was ihn nicht mißtrauisch machte, gleichgültig vorüberging — und außer kurzen Reisen nach Paris oder London — hing er hartnäckig an seiner Einsamkeit trotz der Abwegigkeit in ihm, und seitdem lebt er von Erinnerung und Ungeduld.

Er hatte niemals einen Schüler, er hatte wenig Freunde und wünschte sich auch nicht mehr. Und heute noch ist er gleichmäßig von den Qualen umgeben, die den alten Cézanne verfolgten, daß ihm „niemand etwas wegschnappe". Ich weiß nicht einmal, ob ihm nicht selbst die Bewunderung gewisser Künstler für seine Werke verdächtig vorkommt und ob er sie nicht ebenso fürchtet wie die Feindschaft von ehemals, von der er sich wie von einer undurchdringlichen Mauer umgeben fühlte.

Nachdem er sich in seiner Jugend für seine Kunst allen äußeren Beschäftigungen zu entziehen vermocht hatte, sahen wir, daß er beim Anblick derer, die ringsumher seinen Horizont verbauten, seine Heiterkeit und seine Schaffensinbrunst verloren hatte. Aber damals wenigstens hatte er dauernd den Stachel der Unpopularität, und das Feuer, mit dem er den Kampf gegen eine Welt von Feinden aufnahm, beweist, daß er aus seiner Verzweiflung wahre Schätze an Energie zu ziehen verstand. Jetzt ist es zu spät — um dreißig Jahre zu spät — zu spät für ihn, um in jene fruchtbare Einsamkeit zurückzukehren, dahin kein Fieber von außen gelangt. Und da er keine Gegner mehr hat, die seinen Schwung anspornen, und ihn zu den tollsten, zu den homerischsten Ausfällen treiben könnten, ist er entwaffnet, und — ich wiederhole es — ganz der Vergangenheit zugewandt.

Er arbeitet sehr wenig. Er findet immer mehr Gefallen an Musik, und lange Stunden hindurch spielt er sich am Harmonium Phantasien und leichte, burleske und traurige Improvisationen vor. Diese Leidenschaft für Musik überrascht. Sie kommt aus seiner Phantasie und ist gleich ihr krankhaft gesteigert. Ensor hat keine Vorstellung von Komposition, und gewisse Musiker behaupten sogar, daß er unfähig ist, drei Takte von gleichem Wert zu schreiben. Er ist kein Virtuose, und wenn er spielt, beweisen die Verrenkungen seiner Hände, wie stark und (wie gefährlich) autodidaktisch er ist. Er hat es sich in den Kopf gesetzt, ein Ballett zu schreiben und die Musik dazu zu komponieren. Er hat es „Die Tonleiter der Liebe" genannt, mit dem Untertitel „Marionettenflirt". Und abermals kehren die Masken wieder mit den phantastischsten Namen, wie sie nur eine kranke Phantasie ersinnen kann; er hat für dieses Ballett eine große Dekorationsskizze gemalt (S. 74); hat es durch einen jungen belgischen Musiker orchestrieren und nach dem vergeblichen Versuch, es an verschiedenen Bühnen anzubringen, mit kleinem Orchester im Februar 1920 in der Galerie Giroux in Brüssel während einer seiner Ausstellungen aufführen lassen.

Eine Musik, von der man als Geringstes sagen kann, daß sie überrascht durch ihre Naivität, ihre rein oberflächlichen Qualitäten und Wirkungen und die tragische Befriedigung, die sie in der Seele dessen auslöst, der sie voll Stolz konzipiert hat. Der rote Faden bekannter Melodien kehrt immer wieder gebrochen und dem grotesken, kadenzierten

Rhythmus zugebogen zurück, den Ensor in der Partitur von Anfang bis zum Ende beibehält und der schließlich sympathisch wird. Vielleicht könnte man dieses Ballett in prunkenden Kostümen und großer Besetzung in einer übertrieben farbigen Dekoration ohne Mißfallen sehen. Man behielte sicherlich nur ein unbestimmtes und flüchtiges Erinnern daran, und niemand gäbe zu, daß dieses Werk lediglich die knabenhafte Verlorenheit eines großen Künstlers darstellt. Und Ensor, an seinem Harmonium, wiegt sich weiter in seinen kleinen, zerrissenen Tonleitern, und erfindet zum Takt der schrillen oder düsteren Töne durcheinanderwirbelnde Masken und seidige Kostüme.

In Wahrheit war Ensor — immer auf phantastische Art — glücklicher, als er Freude daran fand, für seine Freunde oder für Zeitschriften einige satirische Reflexionen über Malerei, Ausstellungen oder die Methoden der Akademie zu schreiben. Die literarischen Versuche sind übrigens sehr selten und ziemlich unentwickelt. Manche aber sind geradezu Meisterwerke, Musterbeispiele für Spottliteratur. Es ist unmöglich, einen einzigen Satz aus diesen Arbeiten wiederzugeben, die von frenetischem und unbezeichenbarem Wortreichtum sind. Ensor häuft die Adjektiva, erfindet über die Hälfte — immer auf der Ebene ausgelassenster Drolligkeit und hantiert mit Sätzen, die locker in den Gelenken sind wie der Körper des Schlangenmenschen und wundersam aus dem Gleichgewicht gekommen. Er ist nicht lyrisch, auch nicht deskriptiv: er ist ausschließlich grausam und böse — aber immer gerecht bis zur Übertriebenheit. Er hängt sich an falsche Gerüchte oder falsche Doktrinen. Und dann verteilt der energische und grimassenschneidende Ensor der wüstesten Maskeraden blindlings und aus Leibeskräften Keulenschläge. Ensors Aufsätze — vielleicht zehn — haben ihm mehr Todfeinde gemacht als alle seine Bilder, denn er griff mit Namen bezeichnete Männer an, die fast immer Maler waren, während seine Bilder gleichsam anonyme Provokationen darstellten.

Es wäre wünschenswert, wenn man diese Aufsätze von ehemals in einem kleinen Band vereinigen könnte: viele Mißbräuche, die sie geißelten, sind verschwunden. Viele Männer, die er darin angriff, sind tot oder entwertet. Aber der Geist bleibt lebendig, und die Gewundenheiten einer Sprache und eines Stils, die heftiger und gewaltig burlesker sind als in irgendeinem Pamphlet, bleiben bestehen.

Und ich weiß nichts anderes Bedeutsames in seinem Leben als diese greisenhafte Leidenschaft für Musik und diese Verzweiflungsschreie seiner verwirrenden Phantasie.

* * *

Der Einfluß. Kann man sich ein biographisches Buch vorstellen, das nicht bei dieser Frage endete? Darin sind die Regeln fürchterlich formell, und selbst die, die sie zu übergehen behaupten, indem sie einfach den Stand ihrer Malerei in der zeitgenössischen Kunst festlegen, müssen sich fügen.

Ich will, für meine Person, nur wenig dazu sagen; und das aus mehreren Gründen: zunächst lebt Ensor noch, und sein Einfluß ist Veränderungen und unvorhergesehenen plötzlichen Sprüngen unterworfen; ferner hat Ensor in der westlichen Kunst noch keinen Platz erobert, wie ein Cézanne, ein Van Gogh, ein Rodin oder selbst ein Manet — er steht vereinsamt da; (und dabei kennt ihn eine so wichtige Schule wie die französische!!) – Schließlich haben in der belgischen Schule andere Strömungen die jungen Künstler für sich in Anspruch genommen, und die Persönlichkeit des Meisters ist so einzigartig und zwingend,



VERKÜNDIGUNG. FARBSTIFTZEICHNUNG. 1912.

daß sie gefühlt haben, der geringste Einfluß vewandelte sich nur zu rasch in Nachahmung. Diese Bemerkung jedoch bezieht sich auf direkten Einfluß, ich will aber davon sprechen, inwiefern Ensor indirekt der Richtung der jungen Schule sein Zeichen aufgeprägt hat.

Der erste Punkt, die Wirkung des lebenden Künstlers auf seine Zeitgenossen ist zu klar, um lange Erklärungen zu fordern oder zu bedingen.

Ensors Vereinsamung jedoch, und vor allem seine Unbekanntheit in Frankreich bestätigen sich ohne Schwierigkeit wie alle sachlichen Fragen. Verhaeren ist vollkommen im Irrtum, wenn er meint, man beschäftige sich nach zwanzig Jahren noch heute damit, Ensor in Paris zu klassifizieren. Trotz der schon lange zurückliegenden Nummer der Zeitschrift „La Plume" und vielleicht ihretwegen (ich erwähnte es schon), weil der Maler darin von einer ganzen Gruppe von Literaten verraten wurde, denen mehr darum zu tun war, sich zur Geltung zu bringen, als seine Persönlichkeit zu erkennen, hat niemand die Augen auf seine Bilder gerichtet, und die meisten Kritiker, wenn sie ihn nicht schon für tot halten, zählen ihn zu den verspäteten Impressionisten. Alles in allem also kennen sie ihn überhaupt nicht und begehen so eine der größten Ungerechtigkeiten gegen ihn, die die Franzosen stets begehen, wenn es sich um Künstler handelt, die nicht bei ihnen geboren oder nicht von ihnen entdeckt sind. Wieviel fremde Meister haben im letzten Jahrhundert Gnade vor ihren Augen gefunden? Gewiß haben sie in ihrer Schule eine Krone außerordentlicher Talente, auf die



MEINE TOTE MUTTER. FARBSTIFTZEICHNUNG 1915

sich die zeitgenössische Kunst mit vollem Recht stützt, aber dieser Reichtum entschuldigt nicht die Ungerechtigkeit denen gegenüber, die weniger bedeutende fruchtbare Schulen beherrschen.

Paris kennt ihn nicht, und niemand hat dort seinen Einfluß erfahren. Ja, ich habe es sogar erlebt, daß einige der besten Maler der neuen Generation — die von fünfundzwanzig bis vierzig —, denen ich seine Werke zeigte, ihre vollkommene Gleichgültigkeit nicht zu verbergen vermochten.

Ensor ist in keiner der großen französischen Privat- oder öffentlichen Sammlungen vertreten, und ich glaube, daß er noch lange auf den, übrigens unausbleiblichen, Tag warten wird, da gewisse französische Händler ihn „entdecken" werden und man sich die geringste Skizze und die kleinste Zeichnung aus seinem Atelier mit Riesenpreisen streitig machen wird.

Verhaeren dagegen behauptet, Deutschland und England kennten den Meister nicht. Für England gebe ich ihm recht. Für Deutschland hingegen geben ihm dieses Buch, das ich für den Verlag Gustav Kiepenheuer schreibe, und das Interesse, das man jenseits des Rheines für Ensor hat, genügend Unrecht, als daß ich länger dabei verweilen müßte. Aber es gibt keine jungen deutschen Maler, die durch den Meister beeinflußt sind, — oder ich glaube es wenigstens nicht.



VATER DES KÜNSTLERS AUF DEM TOTENBETT. 1887.

Bleibt Belgien. Lange Zeit wagte niemand nach Ostende zu sehen. Das hätte künstlerischen Selbstmord nach allen Regeln der Kunst bedeutet. Zur heroischen Zeit der „Zwanzig" jedoch, zur Stunde, da Ensor die reichen Werke seiner ersten Arbeitsjahre zeigte, wurden viele seiner Kameraden durch seine Farbe und seine Konstruktion erschüttert, und gerade die, die am wenigsten dazu geeignet schienen, seinen Einfluß zu erdulden, konnten ihm trotzdem nicht ganz entgehen. Aber außer Pantazis, der kurze Zeit darauf starb, war das nur eine vorübergehende Woge, die nur erwähnenswert ist, um noch zu bemerken, daß die graue Malerei aus Ensors erster Zeit sich der Aufmerksamkeit seiner Kollegen aufdrängte.

Ich sagte schon, daß Ensor keinen Schüler gehabt hat. Einige junge Leute mit mehr oder weniger schwachem Temperament erinnern an seine Art und verdienen den sehr gerechten Vorwurf der Nachahmung, vor allem Edgar Tytgat und Arthur Navez. Aber ich beeile mich hinzuzufügen, daß beide von keinerlei Bedeutung sind.

Anders steht es mit Rik Wouters, der der größte belgische Künstler der jungen Generation war; verwundet und in Holland gefangen, starb er dort; mit ihm hat das junge Belgien der Kunst und des Geistes den größten Verlust dieses hassenswerten und dummen Krieges erlitten.

Rik Wouters bewunderte Ensor leidenschaftlich; er hat übrigens eine herrliche Büste des Meisters hinterlassen. Obwohl er ihn in keiner Weise nachahmte und sich vor seinen Sujets und Farben geradezu in acht nahm, gelang es ihm, als er Maler wurde, nicht, einen Einfluß zu vermeiden, den er selbst fühlte und dessen Gefahr er gründlich untersuchte.

Im Geiste, in der Komposition verraten seine Werke identische Bestrebungen, und gewisse Arbeiten bieten ähnliche Lösungen. Als er starb, hatte er sich fast gänzlich freigemacht und sprach offen seine Persönlichkeit aus.

Und Rik Wouters, von den Bürgern von 1912 und 1914 beschimpft wie der junge Ensor, beherrscht nach seinem Tode unnachsichtlich die Versuche und Bestrebungen der überlebenden Maler. Keiner von ihnen, aus der schönen Pleiade der Schirren, Jos Albert und Dehoy, der nicht die Anstrengungen ihres Führers wiederaufnähme und sich in seinen Bildern Probleme stellte, die der Tote nicht bereits zu lösen vermocht hätte. Und da geschieht das merkwürdige und offenbarende Phänomen: in den Versuchen der jungen Malerschüler von Rik Wouters erscheint Ensors Phantom. Durch Wouters hindurch, indirekt also, lastet der Meister auf dem künstlerischen Gewissen einer Generation, die ihm in reichlichem Abstande folgte und ihn zum Teil nicht kannte. Denn es gab damals Ensorianer, die niemals eine Arbeit von Ensor gesehen hatten — was des Malerischen nicht ermangelt!

Aber dieser mittelbare Einfluß verflüchtigt sich, je mehr die jungen Maler, die unter ihm zu leiden hatten, sich aus Formeln lösen, um ihre Persönlichkeit zu finden, und so bleibt Ensor in seiner undurchdringlichen Einsamkeit.

Und das ist nicht erstaunlich. Ein Künstler, der sich nicht erneuert, kann keinen Anspruch auf einen Platz in seiner Generation erheben, und ein Künstler, der dreißig Jahre lang langsam verfällt, und nur mit Mühe aus seinen häßlichen Kämpfen die Erinnerung an sein Genie rettet, ist unweigerlich dazu verurteilt, bei den Jungen von Leuten verdrängt zu werden, die nicht soviel wert sind wie er, aber tätiger und strategisch geschickter. Der

zwanzigjährige Maler, der den glühenden Beweis seiner erhabenen Meisterschaft erbrachte und eine Laufbahn gegen den Strich zurücklegte, muß im Alter von jener Gleichgültigkeit umgeben sein, die sonst das Los der Anfänger ist.

* * *

Und so wird Ensor immer mehr der mißtrauische und säuerliche alte Herr, dem die Einwohner von Ostende nach einer Erbschaft das alte, verweste Bild zeigen, das ihr Urgroßvater wer weiß wann durch irgendeinen Zufall einmal erworben hat, — mit der Bitte, er möchte es begutachten. . . . . .



STILLEBEN. FARBSTIFTZEICHNUNG. 1915.

Ich habe hier das Leben eines Meisters geschrieben. — Ganz einfach, ohne leere Anekdoten und ohne pompöse Beschreibungen, die die Bücher nur dick machen und dem Leser nichts Neues sagen.

Ich habe über einen Künstler, dem die Literaten sein Leben lang ungeheuerliches Unrecht getan haben, indem sie seine Phantasien unter häufig falschem Lyrismus begruben, nur einige Tatsachen sagen und lediglich eine Laufbahn skizzieren wollen, die reich an Meisterwerken und überraschend durch die Inversion ist, die sie den Analytikern zur Lösung bietet.

Ich habe Tatsachen erzählt und Blätter veröffentlicht, daraus das Werk sich aufbaut, in Grenzen, innerhalb deren die Wirklichkeit sich wiedergeben läßt, besser als im geflochtenen Netz konventioneller Phrasen.

Alles, was falsch ist, habe ich systematisch ausgeschaltet, und, ohne die unmögliche Objektivität erreichen zu wollen, habe ich berichtet, wie sich meine Eindrücke beim Anblick von Ensors so verschiedenem und so leidenschaftlichem Werke verketten.

Ich habe das Antlitz eines Einsamen festgehalten und eine entlegene Provinz der belgischen Malerei aufgesucht. Man verzeihe mir die Fehler meines Führers, und bedenke das genaue und abgemessene Ziel, das ich mir gestellt hatte, und meinen Ehrgeiz, lediglich die Fehler derer festzustellen, die im Glauben, einen Maler zu ehren, ihn fast für immer unter der Last ihrer konventionellen Lobreden erstickt hätten. *P. C.*



DIE ABBILDUNGEN

Seite

